شروس

جي. إيه. وارد

أشكال الصمت الأميركي

واقعية جيمس أجي، ووكر إيفانز، وإدوارد هوبر

ترجمة

محمد هاشم

أزمنة



شرفات

أشكال الصمت الأميركي

هذا الكتاب هو بالأساس عن أجي، وإيفانز، وهوبر، ثلاثة فنانين واقعيين بشكل أساسي يعمل فنهم وبشكل ساخر على تأكيد الصمت، وذلك غريب عن الفن الواقعي عادة. المنهج هو في الغالب تحليل أعمال إبداعية (أدبية - فنية) بعينها عن قرب، مثل النثر التسجيلي، والتصوير الفوتوغرافي، والرسم، تلك التي تهتم بالصمت بطرق مختلفة أو تستخدم أسلوباً تقنياً مشابهاً للصمت بشكل واضح. وهكذا فإنني أنظر إلى الصمت كمنهج وموضوع في الآن نفسه، أقصد رغم أن الصمت هو وسيلة إلا أنه يكون موضوعاً أيضاً.

جي . إيه . وارد

أزمنة

تلفاكس: ٥٥٢٢٥٤٤ ● ص. ب: ٩٥٠٢٥٢ ، عمّان ١١١٩٥ الأردن (ردمك) ISBN 9957-09-242-1



أشكال الصمت الأميركي

هذه هي الترجمة الكاملة لكتاب

J.A. WARD

AMERICAN SILENCES

The Realism of James Agee, Walker Evans, and Edward Hopper

أشكال الصمت الأميركي

(واقعية جيمس أجي، ووكر إيفانز، وإدوارد هوبر)

جي . إيه . وارد

ترجمة : محمد هاشم

رقم الإجازة المتسلسل : ١٢٩٨/٦/٢٠٠٦

رقم الإيداع : ١٥٤٣/٦/٢٠٠٦

ISBN 9957-09-242-1

الطبعة العربية الأولى 2006

أزمنة®

أزمنة للنشر والتوزيع

تلفاكس : ٥٥٢٢٥٤٤

ص.ب : ٩٥٠٢٥٢ عمّان ١١١٩٥ الأردن

شارع وادي صقرة، عمارة الدوحة، ط ٤

E.Mail:info@azminah.com

Website:http://www.azminah.com

تصميم الغلاف: أزمنة (إلياس فركوح) .

فرز وسحب الافلام: Dots.

الترتيب والإخراج الداخلي: أزمنة (إحسان الناطور، نسرين العجو).

تاريخ الصدور: تموز/يوليو 2006.

الطباعة : شركة الشرق الاوسط للطباعة

جي. إيه. وارد

أشكال الصمت الأميركي

واقعية جيمس أجي، ووكر إيفانز، وإدوارد هوبر

ترجمة

محمد هاشم

مراجعة

محمود الزواوي

أزمنة

إهداء المؤلف

إلى مارجريت وإليزابيث

محتويات الكتاب

نعيش عصر ضغط القوى المادية أو المتجسدة فيه لا تمكن مقاومته تقريباً، حيث أصيبت الطبيعة الروحية في مقتل بفعل اصطدام المادية بها، فالنمو الضخم والمعقد لحضارتنا المادية، وتعدد وتنوع الأشكال أو القوالب الاجتماعية عندنا، العمق، والمكر، وسفسطة انطباعاتنا الخيالية، مجتمعة، بشكل مضاعف من جديد، وانتشارها عن طريق الهيئات الوسيطة مثل السكة الحديد، ومكتب البريد والإرساليات السريعة، والتليفون، والتلغراف، والجريدة، وباختصار كل آلات وأدوات التواصل الاجتماعي -اتحدت عناصر الوجود هذه معاً لإنتاج ما يمكن تسميته بالبريق المبهرج المتغيّر والمختلف الألوان، والإبهار والإرباك واجتماع الأوهام وخداع النظر مما ينهك أو يرهق ويفسد الطبيعة العقلية والاخلاقية. يتمخض هذا عن نوع من الإعياء الفكري الذي نرى من خلاله مراتب ومستويات ضحايا الأرق، الكآبة والخبل أو الحماقة المتجددة بشكل مستمر.

*ثيودور درايزر**
جيني جيرهاردت

وقت الفراغ هو شكل من أشكال الصمت، والذي يكون فيه الصمت هو المطلب الأساسي لفهم وإدراك الواقع: الصامتون فقط هم الذين يسمعون وهؤلاء الذين لا يبقون صامتين لا يسمعون. والصمت، كما يتم استخدامه في هذا السياق، لا يعني «الخرس» أو «امتناع الضوضاء»، إنه يعني بشكل أكثر بساطة ترك قوة الروح، والمفترض أنها هي التي «ترد» على واقع العالم، تركها من دون إزعاج.

جوزيف بيبر
وقت الفراغ: أساس الثقافة

* روائي ومحرر أمريكي (١٧٨١-١٩٤٥)-المترجم

المقدمة

بدأ هذا الكتاب كدراسة لأعمال جيمس أجي. كان هدفي الأول الذي لم يكن قد اتضح بعد هو إماطة اللثام عن المبدأ الذي يوحد بين مؤلفات أجي المختلفة. وكان العمل سيتم من خلال حل التعقيدات التي تحيط بانجذاب أجي إلى أنواع مختلفة من الإبداع، حماسه على وجه الخصوص للموسيقى، والأفلام السينمائية، والتصوير الفوتوغرافي والانزعاج أو القلق الذي يشمل اللغة والكتابة والنثر بصفة خاصة. في دراسة أدب أجي، وكتاباته الصحفية، ونقده السينمائي، وسيناريوهاته السينمائية، وانتقاداته العنيفة، ورسائله، وعمله غير القابل للتصنيف والذي يحمل عنوان «دعونا الآن نمدح الناس المشاهير» ، وفي بحثي عن أوجه الارتباط، أصابني التعجب لاهتمامه الهاجسي بالصمت. كان من الواضح أن المرور بتجربة الصمت - في الواقع وفي الفن - ذو أهمية قيمة قصوى عنده. الصمت هو الحالة التي تكون عليها الصور الفوتوغرافية، والأفلام المبكرة ، وكذا الأمر بشأن الملاحظات الموسعة للمشاهد الساكنة التي تهيمن على «دعونا الآن نمدح الناس المشاهير». وهو أيضاً الأسلوب أو الشكل السلوكي الذي يغوي بشكل غامض الشخصيات الرئيسية في روايتي أجي. الصمت هو التيمة الأكثر تكراراً بشكل دوري، والأكثر أهمية ومغزى ، والأكثر تشريفاً لدى أجي، وهو يتيح له مرتكزاً للنظر إلى الثبات وحتى إلى السمو الذي من خلاله تمكن ملاحظة فوضى الضوضاء المحزنة والمؤلمة لكن التي لا تشكل تهديداً، والتي، وفقاً لأجي، كانت السمة المميزة للعصر الذي عاش فيه.

بعد كتابة مقالين عن أجي - عن جماليات الصمت في «دعونا الآن نمدح الناس المشاهير» و«موت في العائلة» - أدركت أن الخطوة المنطقية التالية هي البحث عن نقاط الحماس المتشابهة لدى الكتاب الأمريكيين الآخرين المعاصرين لأجي. لكن مثل هذا الاهتمام

بالصمت كان من الصعب العثور عليه لدى فناني الأدب الآخرين. في الواقع بدا كبار الروائيين الأمريكيين المعاصرين - فيتزجيرالد، ودوس باسوس، وفوكنر، وهيمنجواي، وولف - منجذبين، بشكل من الرضا الذاتي لا يمكن في نظرهم تخطيئه، إلى نوع من تصوير اللغة أو الكلام والأصوات الأخرى المسيطرة على نحو مألوف على الأدب الواقعي الحديث. في الأدب الأمريكي في القرن العشرين لم أقع سوى على الاحتفاءات العرضية المتعلقة بالصمت في أعمال فلسفية بعينها وفي الشعر التأملي، بشكل رئيسي لدى ستيفنز، واليوت، وفروست. وعلى الرغم من أن أجي نفسه ربما يعتبر شاعراً بالأساس - حتى في، إن لم يكن بصفة خاصة في، نثره - كنت أنا مهتماً به كواقعي اجتماعي. كان إحساسه المتناقض يبحث عن ويسعى لنقل ما هو مرئي وامتصاص ما هو غير مسموع معاً. لكن الطريقة التي اتبعها أجي للتوصل إلى معرفة كل من سرعة زوال الظواهر ودوام الصمت لم يتوفر عليها غيره من الشعراء. بدأت أنا أدرك أن موضوعي، لم يكن الصمت في الأدب بل الصمت في الواقعية. في الأدب الأمريكي الخاص بالقرن العشرين بدت التشابهات الأكثر وضوحاً بين أعمال أجي وأعمال كل من شيروود أندرسون، وإيرنست هيمنجواي، وبصفة خاصة في قصصهما القصيرة المبكرة. وعلى الرغم من عدم امتلاك كل من شيروود أندرسون وإرنست همنجواي لأي شيء يشابه التقدير الديني للصمت الذي لدى أجي، فقد بدا أن كليهما مشدود إلى الشخصيات الصامتة ويميل إلى الرؤية المتعاطفة مع الانسحاب من الارتباط بالمجتمع. أيضاً، «الشخصيات الغريبة» عند أندرسون وشخصية «نيك آدمز» لهيمنجواي كانا أكثر انزعاجاً جداً بالتواصل عبر الكلام. في مواقفهما السلبية تجاه الكلام بدا أندرسون وهيمنجواي يلتقيان مع موقف أجي أكثر مما كانا عليه في أعمالهما اللاحقة.

لكن إذا كانت دراسة أجي قد قادت بطريقة غير مباشرة إلى أندرسون وهيمنجواي، فإنها تقود بشكل مباشر إلى شريك أجي، وهو المصور الفوتوغرافي ووكر إيفانز. ويقودنا إيفانز إلى الرسام إدوارد هوبر، الذي كانت صوره الخاصة بالمنازل والمشاهد الخاصة بالحضر أو المدينة تنم بشكل حاد عن تلك الصور التي لإيفانز. إن هوبر مثله مثل إيفانز، فنان يعزل في قوة وبطريقة تصوير شبه توثيقية المشهد الأمريكي الحديث عن

الإيحاءات التي لا يمكن تجنبها تقريباً للأصوات، والأنشطة الاجتماعية، والعمليات المحدودة زمنياً الموجودة بشكل ثابت ودائم في أعمال الفنانين المعاصرين لهوبر الذين قاموا برسم موضوعات مشابهة لموضوعاته. إن جمالية الصمت في الواقعية موجودة بشكل أكثر ملاءمة، أو أقل إخفاقاً، لدى فنانين بصريين بعينهم عنها لدى كتاب النثر، لأن الصمت يمكن تقديمه عن طريق الصور بشكل أكثر مباشرة منه عن طريق الوصف اللغوي أو اللفظي. ومع ذلك نجد أن علاقة إيفانز مع لويس هاين أو ويجي، مثلاً، وعلاقة هوبر بتشارلز برتشفيلد متشابهة بالضبط تقريباً مع علاقة أجي في (موت في العائلة) بتوماس ولف في (انظري نحو المنزل، يا أنجيل). إن فنان الصمت يشدّد على انعدام الضوضاء وعلى الركود أو انعدام الحركة النادرين في الواقعية الاجتماعية، ويمنحهما أعلى مكانة أو منزلة.

هذا الكتاب هو بالأساس عن أجي، وإيفانز، وهوبر، ثلاثة فنانين واقعيين بشكل أساسي يعمل فنهم وبشكل ساخر على تأكيد الصمت، وذلك غريب عن الفن الواقعي عادة. المنهج هو في الغالب تحليل أعمال إبداعية (أدبية - فنية) بعينها عن قرب، مثل النثر التسجيلي، والتصوير الفوتوغرافي، والرسم، تلك التي تهتم بالصمت بطرق مختلفة أو تستخدم أسلوباً تقنياً مشابهاً للصمت بشكل واضح. وهكذا فإنني أنظر إلى الصمت كمنهج وموضوع في الآن نفسه، أقصد رغم أن الصمت هو وسيلة إلا أنه يكون موضوعاً أيضاً.

يجب النظر إلى الفصلين الأولين على أنهما أرضية أو خلفية. والاستهلال هو تقريباً مدخل تأملي ونظري لتضمينات الصمت السيكولوجية والميتافيزيقية التي في الفن الواقعي. الفصل الأول هو تقدير لمكانة أو وظيفة الصمت عند بعض كتاب القرن التاسع عشر من الأمريكيين، وبصفة خاصة بو، وميلفيل، وجيمس، وآدامز. يستخدم هؤلاء الكتاب الأمريكيون المبكرون الفانتازيا والأساطير للإيحاء بصمت أبدي بعيد عن الخبرة العادية المألوفة. في القرن العشرين تم تجاهل موضوع الأبدي بشكل كبير، عندما تحول الروائيون والرسامون إلى المشهد الاجتماعي كموضوع رئيسي لهم. اهتمامي بأجي وإيفانز وهوبر نابع من إحيائهم الساخر والمبتكر لمواقف بعينها تنتمي إلى القرن التاسع

عشر متعلقة بالصمت والمعنى الأبدي الذي ينقله. أندرسون وهيمنجواي، هما موضوعا الفصل الثاني، يعلنان السخط والاستياء إزاء الضوضاء المهيمنة على الثقافة والأدب الخاص في عصرهما، لكن أجي، وإيفانز، وهوبر يحولون هذا الجزء غير المنعكس إلى أساس فن مترابط وأصيل.

شكر وتقدير: إنه لمن دواعي سروري بشكل خاص أن أقرّ بالامتنان نحو زميلي آلان جروب لحنوه وتشجيعه الجزيلين الدائمين، بالإضافة إلى قراءته المتأنية لنسخة أولية من المخطوطة، وقد كانت اقتراحاته بالتنقيحات والتعديلات ذات عون كبير. أود أيضاً أن أشكر كل من إد سنو، وهو زميل آخر لي في جامعة رايس، على تعليقاته المفيدة على الفصلين الخاصين بإيفانز وهوبر، وآل جيلبي من جامعة ستانفورد على اهتمامه وتوصياته، وروبرت فورد، الذي ساعدني بعدة طرق، وبصفة خاصة في توفير الحصول على الموافقات لنسخ الصور الفوتوغرافية واللوحات. وكانت جامعة رايس كريمة في تزويدي بالاعتمادات المالية لجمع الكتاب ونسخ الصور، وأنا مدين لها بالكثير.

استهلال

أشكال الصمت الأمريكي
الواقعية الأمريكية وجماليات الصمت

«... النهاية العظمى لما هو معروف في وجود نهاية عظمى لما هو ليس معروفاً»

والاس ستيفينز «إلى فيلسوف قديم في روما»

ابتداء من سيرفانتس، وجد الروائيون والرسامون الواقعيون إلى جانب مُنظّري علم الجمال أنفسهم مضطرين إلى تعريف «الواقعية». واستمرت المجهودات لكن لكي تشير إلى استمرارية الفشل، لأن مصطلح الواقعية يجب أن يظل دائماً في ارتباط فلسفي مع مصطلح «الحقيقة». تتفق معظم التعريفات على أن العمل الفني الواقعي هو تمثيل صادق للناس والأشياء، ولكن وضع التعريف المطلق الجامع المانع لهذا المفهوم هو أمر مستحيل. ولم تستطع دائماً أكثر التعريفات إقناعاً أن تشير إلى الواقعية، وإنما كانت تشير إلى ما هو ليس بواقعية. مرة ثانية بدءاً بسيرفانتس، وإلى الآن يتوصل الواقعيون في أغلب الأحيان إلى فهم الواقعي عن طريق تحدي واقعية الموضوعات أو الأساليب التقليدية للفن. الفن السيئ، بالنسبة للكثيرين، هو فن غير واقعي، بالضبط مثل كل فن يدافع عنه مُعجبوه لكونه، بشكل ما، واقعياً. كل النظريات الواقعية تقريباً تصرّ على أسبقية الإخلاص الموضوعي أو شبه الموضوعي لظواهر الخبرة الاجتماعية الشائعة. وفي تأكيد هذا القول المبدئي، فإن موقف جورج إليوت ليس فقط موقفاً نموذجياً، بل ويشكل دستوراً: «دعونا دائماً نجعل الناس مستعدين لإعطاء المجهودات الوجدانية في حياتهم للتمثيل المخلص للأشياء العادية المألوفة»[1]. لكن، مشكلة التعريف تظهر بشكل سريع، عندما يحدد واضع النظرية أو يستكمل الفكرة المحورية أو اللب ـ مثلما فعل جورج إليوت عن طريق كلمة

«الوجدانية»، التي تشير إلى الموقف تجاه الموضوع المألوف المرصود الذي يرى إليوت أن على الفنان أن يقوم بنقله أو توصيله. موقف الواقعيين الآخرين، مثل فلوبير وزولا، نحو مادتهم هو موقف غير «وجداني».

يختلف الواقعيون بشدة على مسألة شرعية أو صلاحية العناصر الفنية والفلسفية التي غالباً ما ينظر إليها على أنها معادية للواقعية. يبدأ سيرفانتس نفسه المشكلة بعدم رفضه للمثالية الارستقراطية ككل، تلك الارستقراطية التي تبدو روايته عازمة على السخرية منها. فدون كيخوتي ليس مُصَادَقة تامة وقاطعة على مادية سانشو بانزا، والطموحات البشرية الأكثر نبلا التي يحتفي بها الكتاب ضمناً يمكن أن تنبع بصفة خاصة فقط من المصادر السيكولوجية والأخلاقية للرومانسيات الفروسية اللامعقولة التي يسخر منها الكتاب صراحة. وعلى الرغم من أن المثالية تمد الأدب اللامعقول بزاده أو طاقته، فإن النسق الخلقي للمثالية -كما هو مجسّد في دون كيخوتي - ليس جديراً بالثناء فحسب بل ولا يمكن تجنبه فيما يبدو للحياة الخصبة [2]. على غرار المثالية الأخلاقية، فإن الشكلية الجمالية أيضاً قد جرى العرف على اتهامها بأنها عدو للواقعية لأن المفروض أن الواقع هلامي لا شكل له. لكن الشكل له الأهمية أو المرتبة الأولى في أدب فلوبير، وجيمس، وجويس. وقد آمن جيمس بأن القدرة على إنتاج أو تقديم «وهم الحياة» هي «الميزة الأسمى» للأدب، «الميزة التي كل الميزات الأخرى ... تعتمد عليها بحكم ضعفها، بل وتخضع لها أيضاً[3]». بالطبع، بالنسبة لجيمس، يحتل الشكل الجمالي مرتبة أسمى بين «الميزات الأخرى»، وهي نفس المرتبة التي تحتلها الخواص الأخرى عند الروائيين الآخرين. والموضوع المشترك أو التيمة المشتركة عبر الكتابات المتعلقة بالواقعية الأدبية الحديثة عبارة عن مجهودات متنوعة لروائيين ونقاد ومنظرين لتوفيق الواقعية مع مثل هذه اللامحسوسات ذات الشأن أو ذات الصلة كالتي لشخصية الفنان، وللمنظور التاريخي، ولحس أخلاقي ما، ولسيكولوجيات اللاوعي أو العقل الباطن، وللتفاؤل أو التشاؤم، ولعلم الجمال، وللميتافيزيقا.

في الفترة الواقعة ما بين 1870 وإلى 1920 تقريباً، كان الجدال النقدي حول الواقعية منصباً على طبيعية إيميل زولا. وفي ذلك الجدال - والذي لم يقتصر في الأوساط الأدبية

الأنجلو أمريكية وحدها - وافقت معظم الآراء على امتداد حقل الرواية إلى الأعماق الاجتماعية الزولاوية لكنها اعترضت على الواقعية التي تنكر وجود الإرادة الحرة، والعالم الكلي للوعي الإنساني، والشكل الفني الملائم. حتى بعد الضجة التي أثارها زولا، فإن العداء الأساسي نحو الواقعية بقي كما هو، بينما استمر موضوع الطبيعية في تقديم المبررات لمحاولات الدفاع عن الواقعية. كتب هيكتور بي. أجوستي، في عام 1944، في كلمات تذكّرنا بما كتبه وليام دين هاويلز قبله بنصف قرن، مدافعاً بشدة عن الواقعية لكن وهو يشعر بأنه مجبر على رفض وإدانة الواقعية «السطحية والتي بلا روح» المرتبطة بزولا، كتب: «بخلاف الواقعية في المعنى الحديث للكلمة، كانت الواقعية بالأحرى هبوطاً من عالم الأسطورة لكن لكي تمسك بالسطح الخارجي للظاهرة. وقد بحث مؤيدوها عن التمثيل أو التصوير الصادق للظاهرة، من دون اعتراف بأن الظاهرة نفسها تكاد لا تزيد عن كشف خارجي مفاجئ ومائع لحقيقة أكثر عمقاً واستقراراً. وأخذوا موقفهم إزاء الحقيقة كما لو كان يجب عليها أن تعطي نفسها بسلبية وبساطة في انعكاس تلقائي وآلي[4]».

وطبقاً لصمويل بيكيت، فإن بروست قد ازدرى «الأكذوبة الغريبة الخاصة بالفن الواقعي... هؤلاء الواقعيين والمنتمين للمذهب الطبيعي الذين يقدسون ويبجلون بقايا أو نفايات الخبرة أو التجربة، ويسجدون للقشور الخارجية والتشنجات المفاجئة للمصروعين ويرتضون أن يترجموا السطح الخارجي، تلك الواجهة التي تقبع الفكرة سجينة خلفها[5]». ربما يتفق معظم منظري الواقعية بسهولة مع بروست أكثر منهم مع أوجستي، ويمكنهم أن يقولوا إن الواقعية التي تستحث وتثير السلبية الفنية التامة إزاء الظواهر الخام هي أكذوبة، ومستحيلة. ومع ذلك، فإن تفرقة أوجستي الواسعة بين التشبع بشكل غير تمييزي (غير انتقائي) بالمعلومات و«الواقع الأكثر عمقاً واستقراراً» (وهي «فكرة» بروست) قد أصبحت مذهباً قائماً بالفعل - بالنسبة للمنظرين والفنانين المبدعين على حد سواء.

في سياق الفكر الأدبي الأمريكي، تبدلت المصطلحات المضادة أو المناقضة بشكل ملحوظ في السنوات الأخيرة. في عصر هاويلز وجيمس ثم إرفينج بابيت وتي.إس. إليوت، أصر الحكم النقدي على تضمين القدرات الأخلاقية وحتى الدينية داخل النسيج الواقعي لما هو مقبول ومحتمل تصديقه ظاهرياً، ولما يحظى بالإجماع العريض على أنه

يكون الخبرة البشرية الفعلية. ومؤخراً حل ما هو سيكولوجي محل القدرات الأخلاقية والدينية على نحو كبير، وعلى وجه التعيين، فإن التعريفات المعاصرة لمعاني البعد المراوغ الخاص بما وراء العلم الطبيعي في الفن الواقعي تلك التعريفات قد لقيت تشجيعاً من جانب الافتتان الحداثي بالذات اللامعقولة والمغتربة عن المجتمع، التي تدحض المفهوم الضمني للذات المنشودة في الأعمال الفنية الواقعية التقليدية (ولو أنه لم يتحقق بالكامل أبداً). من اتجاهات مختلفة يؤكد الكثيرون من النقاد المعاصرين على أن فكرة الإنسان الموجودة بشكل أساسي في الروايات - أقصد التي في الأعمال الأدبية التي تفترض علاقة ترابط بين الإنسان والمجتمع الواضح المفهوم - هي فكرة غير واقعية. وأن مفاهيم الشخصية، والوجدان، والدوافع، والتي قد تكون مناسبة أو ملائمة لدراسة وفحص أعمال جين أوستن أو ترولوب يجب أن تفشل في تبرير سلوك شخصيات بعينها في أعمال دوستوفسكي، ولورانس، وفوكنر.

كما أشار إدوين كادي وآخرون، فقد تطور الأدب الواقعي بشكل حتمي إلى أدب سيكولوجي: «كلما واجه المرء لغز الأشخاص الذين يعيشون أقدارهم ويصارعون الحياة تجاه الموت، كلما حوّل فحصه ودراسته المتعمقة أكثر من العلامات المتجهة إلى الخارج إلى العملية المتجهة للداخل[6]». ولأن نقاداً مثل ليونيل تريلينج، وجيفري هارتمان وليو بيرساني قد لفتوا انتباهنا إلى هذه «العملية الداخلية» - في القرن التاسع عشر - بالإضافة إلى كتاب من القرن العشرين - فقد صرنا أكثر إدراكاً للتقسيم المنتشر في الرواية بين ضغط التنظيم الاجتماعي (متضمناً بشكل توكيدي تعريف الإنسان المفترض عن طريق التنظيمات الاجتماعية) والعواطف والاحتياجات الفوضوية المستقلة جوهرياً وراديكالياً والتي يصعب وضع تعريف لها، والتي تحكم بعضاً من أكثر أبطال الأدب الغربي إمتاعاً في المئتي سنة الأخيرة. ولهذا يفحص بيرساني «الواقعية والخوف من الرغبة»، عجز الرواية الواقعية عن استيعاب الطاقات المشوشة لبعض من شخصياتها الأكثر حميمية عندها، ومن ضمنها فوترين، وجوليان سوريل، والكابتن أهاب، وماجي فيرفر[7]. إن جدال بيرساني في الواقع يرقى إلى أو يصل إلى حد إعادة الصياغة للحاجة التقليدية للمدافعين عن الواقعية إلى تحديد جودة أو كيفية في الواقعية أكثر سمواً، على الأقل أكثر إمتاعاً للعقل

وإرضاء للثقافة الرفيعة وأكثر «إنسانية» من النسيج العادي المبتذل أو الممل إلى حد ما للخبرة الإنسانية العادية في المجتمع، وإن كان معقداً.

على أية حال، قد يبدو أنه من الممكن الدفاع عن أية فكرة واقعية - أية نظرية للفن التصويري - لكن مع الاعتراف أو التسليم بشيء من التوتر الجدلي أو حتى التناقض. نقول ببساطة إن الرواية الواقعية، مثلها مثل الرسم الواقعي، قد قاومت دائماً ميولها نحو تمثيل الخبرة الاجتماعية العادية بشكل يخالف قواعد النقد النزيه، وأن القدرة على المقاومة لم تكن يوماً لغرض تحقيق الترابط من أي نوع أساساً: فكثيراً ما (أو، إن لم يكن الأمر أكثر إثارة للتعجب) كان لها تأثير مضاد أو عكسي.

إن المادة الأساسية والتي لا غنى عنها للواقعية هي الظواهر الملحوظة، وتاريخياً، فإن الظواهر التي عليها التركيز في كل من الأدب والواقعية البصرية هي أنشطة عامة وأفراد في أوضاع أو مواقف اجتماعية. لكن هذه الظواهر - والتي تحتضنها تشكيلة واسعة من نظريات متضاربة - من المرجح جداً أن تدعم أو على الأقل تستوعب أو تتبنى أيديولوجيا، أو بعداً جماليا، أو موقفا تجاه الخبرة التي تنظم في بعض الأحيان وتسمو بشكل دائم فوق مادية مجرد لعبة الطاقات الظاهراتية المدركة بالحواس. ولهذا نلاحظ المجهود المتواصل لتبرير الواقعية وتبرئة ساحتها عن طريق تعديل ميولها الطبيعية المشتبه فيها (على الرغم من أن طبيعية زولا، ونوريس، وآخرين هي نفسها أيديولوجية صريحة - قدرية علمية). إنه ليس من العبث تماماً أن يتم توزيع لافتات مثل واقعية ماركسية، واقعية مسيحية، واقعية شكلية، واقعية رومانسية، واقعية إنسانية، وواقعية وجودية - كلها معروفة جيداً، وإن كانت غامضة أو غير واضحة كأنواع تتميز عن بعضها البعض. إن كل هذه الواقعيات، بمعنى من المعاني، تتحدى الهيمنة المفترضة لكل ما يمكن اعتباره واقعية ضحلة أو ببساطة واقعية ساذجة، وهذا العداء نحو الواقعية المطلقة يتلو بوجه عام الجدال الذي يقول إن الموضوعية في الفن غير ذات معنى ويستحيل تحقيقها.

وجّه الذوق المعاصر وعلى نطاق واسع الأنظار إلى تلك الأعمال - التي يتم اعتبارها عادة واقعية - التي تتضمن أو من ناحية أخرى تعكس التحفزات التي، وإن كانت متناقضة مع المفهوم المعتاد للواقعية، تجاهد ضد الادعاءات التقليدية بتفوق الملاحظة الاجتماعية

الدقيقة في الفن. بعض من أهم النقد الذي تناول الأدب الأمريكي قد استكشف التباين بين المحتوى الظاهري والفعلي لأهم الكتب الأمريكية - القضية التي لا تزال مثارة والتي كان دي. إتش. لورانس هو أول من بدأها في «دراسات في الأدب الأمريكي الكلاسيكي». تستمر دراسة الأدب الأمريكي في استكشاف، من خلال الاتجاهات المتنوعة، نفور الروائيين من الواقعية وجهودهم التي غالباً ما تفتقر إلى البراعة والعبقرية والتي يبذلونها لإجبار الواقعية على القيام بما هو مفترض ألا تكون قادرة على القيام به - وهو تحدي التعريف المطلق للمطابقة في الهوية بين ما هو حقيقي وما هو ظاهراتي. حاول الكتاب الأمريكيون في القرنين التاسع عشر والعشرين استيعاب الواقعية عن طريق الرمزية والاستعارة أو المجاز، وعن طريق إعلاء الشخصيات التي تؤكد على الأنا وحدها في إنكارها الباطني للوجود الخارجي، وعن طريق مفهوم الحرية لهذه الأنا المختلفة أو غير المتلائمة تقريباً مع ما يضعه المجتمع من هويات[8] . يمثل هوثورن بوضوح مشكلة رئيسية يشعر بها العديدون من الروائيين الأمريكيين عندما يعترف بصراحة بنوع من العجز عن الكتابة مثل أنثوني ترولوب - أي، أن يكون مرتاحاً لتقديمه دائماً الحياة البشرية الاجتماعية والمرئية بشكل كلي تماماً. ليس هناك شك في أن مصدر عدم الارتياح الأمريكي لجماليات الواقع هو القناعة المتزمتة بأن الخارق أو الاستثنائي يكتسب أهمية فقط عندما يكون رمزياً - وأن الروحي والأبدي مهمان بشكل أكبر بكثير من المادي والزمني. وحسبما رأينا كثيراً وبوضوح، فإن هذا التوتر المتزمت ينصهر أو يندمج بسهولة إلى حد ما في بوتقة رومانسية القرن التاسع عشر. ويستمر بالفعل في سلوكه كمقاوم قوي للواقعية التي تحكم بشكل كبير الأدب والرسم الأمريكي خلال النصف الأول من القرن العشرين - وهو أمر غير واضح في أي مجال أكثر من وضوحه لدى الفنانين الذين سنتناولهم بالمناقشة هنا.

يشكل هؤلاء الفنانون جزءاً أساسيا من الأمريكيين الواقعيين المنتمين إلى القرن العشرين الذين بطرق متكاملة متممة يضمنون امتداد توتر القرن التاسع عشر الذي بين التقييم الواقعي للخبرة العامة والوجدان الفائق (أو الباطني بمعنى آخر) الذي يتوق إلى المعنى الثابت الباقي. يتواجد هذا التوتر بشكل أكثر وضوحاً لدى هوثورن وميلفيل

وبشكل أقل وضوحاً لدى توين وجيمس. وفي تفحّص أعمال بعينها لشيروود أندرسون، وإيرنست هيمنجواي، وجيمس أجي، ووكر إيفانز وإدوار هوبر، أجد انشغالا بالصمت عند كل منهم ـ بالمعنى الحرفي للصمت الخاص بأناس لا يتكلمون، وبأشياء خرساء وساكنة، وبالسكون المتحقق بأساليب فنية على نحو غير عادي، بل وراديكالي تماماً، للتخلص من الحركة والصوت. في أعمال هؤلاء الفنانين، كان الديالكتيك الذي أناقشه هو التوتر المثير والمستعصي بين أكثر فئات الواقعية تقليدية والاحتقار الواضح والصريح لـ «صخب الأصوات» هذا الاحتقار الذي يوفر القوة الواضحة الجلية للكثير من الواقعية[9]. الصوت في أفضل الأحوال هو انفصال ظاهراتي عن الخبرة الكبيرة وهو في الغالب وبشكل تدميري عامل تشتيت وإلهاء عن الفهم الدقيق. الحماس للصمت لا يمكن انطباقه على أو تشابهه مع تطبيع وعقلنة التحفزات الواقعية تمام الانطباق أو التشابه، وفي هذا الصدد فإن الفنانين الذين أتناولهم بالمناقشة تمكن مقارنتهم بهؤلاء الروائيين ـ والمتأخر تمجيدهم كثيراً ـ الذين يمكنهم تحديد مكان أبطالهم ذوي النزعة الإيمرسونية أو النتشوية في المركز في نوع آخر من الأدب الواقعي. لكن فيما يتعلق بمن أتناوله من الفنانين فإن العنصر غير القابل للتشبيه ليس فوضوياً أو حتى عاطفي. إنه بالأحرى طمأنينة أو دعة، وسلبية تصل إلى تواضع غير إنساني تقريباً.

أحاول ألا أضع تعريفاً لنوع أو أكشف عن نمط جديد في الفن الأمريكي، وإنما أن أعطي قدراً من الانتباه إلى كتب بذاتها، وصور فوتوغرافية، ولوحات، ترجع في الغالب إلى النصف الأول من القرن العشرين، وتلتصق بشكل أساسي بما أراه أساليب تقنية وفلسفة للواقعية وأيضاً لا تؤكد أو تتجاهل، أو تتحدى، أو تتخلص مما هو في العادة عنصر مهم جداً في الواقعية. إنني أشير إلى الصوت، في هيئة كلام أو خطاب شفاهي لكنه في بعض الأحيان يكون في شكل مجرد ضوضاء متلاطمة موجودة بشكل ثابت في المجتمع الأمريكي. والأعمال التي أعني بها أنها تحقق انفصالاً أو انعزالاً أساسياً عن الضوضاء المشوشة المتضاربة للمجتمع الأمريكي، وعن الوعظ البلاغي العام، وعن الكلام ذاته. لكن، في نفس الوقت تتوافق مع أو تلتزم بأغلب متطلبات الواقعية محل العناية الفائقة والأكثر احتمالا في صحتها. إنها تفترض أن الإنسان بالأساس مخلوق تاريخي، وأساليبها الأدبية

شديدة الحرص على قواعد النثر وأساليبها البصرية عادية من حيث التمثيل.

المفارقة التي تعلن عنها أعمال فناني الصمت العديدة تم توضيحها بسهولة بواسطة الوضع المتناقض لحوارات قصص هيمنجواي القصيرة. فحوار هيمنجواي مفكك أو غير مترابط، ومتقطع وعرضي، وتافه، وغالباً غير ذي مغزى ـ ولكنه حيوي بشكل مذهل ـ لكن التشديد أو التوكيد السيكولوجي والأخلاقي للقصص يدحض الأهمية الضمنية للمحادثة كتحرر من العزلة أو حتى طريقة لتوصيل رأي. إن تحيز أو تحامل الواقعية يفترض أن ينقل الحوار الحقيقة والمعنى، ويبدو الحوار المحتفى به لدى هيمنجواي ذا مكانة كهنوتية لكن في الحقيقة وبشكل دائم تقريباً يوجه الانتباه إلى قصور الحوار نفسه. إنني أحاول توضيح نسخ من نفس المفارقة لدى جميع الفنانين الجديرين يتم تناولهم سواء كانوا أدباء أو فنانين بصريين. على الرغم من اختلافاتهم الكبيرة، بما في ذلك اختلافاتهم في القناعات الفلسفية، إلا أن تشابهاتهم في هذا الصدد حاسمة.

يشترك هؤلاء الفنانون في الافتراض الواسع بأن الكلام والاضطرابات الأخرى المزعجة للصمت أقل من أن تكون عاملاً مساعداً، بل وهي مخربة أيضاً لمعنى التجربة الأمريكية التي يمتلكها كل فنان بشكل مختلف. مؤلفو الروايات والقصص والمقالات التي يهيمن فيها الصمت أكثر من الكلام وصانعو الصور الذين ينجذبون إلى أشياء أو موضوعات ذات طبيعة ساكنة على غير العادة هم ساخرون بالضرورة. إن في حرمانهم فنهم من البعد الذي هو أساسي بالتأكيد لمعظم الواقعيين الاجتماعيين ـ كما هو الحال عند سنكلير لويس، وجون دوس باسوس، وجون سلون، وهيلين ليفيت ـ يعني أنهم يفرضون بقوة أو يقحمون منظوراً مختلفاً في نفس الموضوعات، والتيمات، والاتجاهات التي تحكم الفن السائد.

إن السخرية التي في جماليات الصمت قد تنشأ بالأساس في الميل التاريخي للواقعية لتقويض فرضياتها وادعاءاتها عن أهمية البيانات العابرة التي في تراكمات شاسعة. قد لا يكون احتقار فلوبير لشخصياته انحرافاً نخبوياً متميزا لكنه علامة على نزعة مركزية. يحاول إريك هيلر البرهنة على أن الواقعية الكلاسيكية تحتوي على دافع عدمي: «كان المعنى «الواقعي» للحقيقة والذي تبنته عقول كثيرة تنتمي إلى القرن التاسع عشر هو الذي

أغرى أصحاب هذه العقول نحو غزو منطقي أو عقلاني للعالم البشري فقط ليثبت لهم خلوه المطلق من المعنى. ولهذا السبب كانت الحالة التي عليها الكتابة الواقعية تنزع إلى التشاؤم، في أفضل الأحوال ذلك المرح المتشائم الذي يتجه إلى الواقعية في أحسن درجات جاذبيتها، وفي أسوأ الحالات محبطة ومملة. كان هذا هو التشاؤم الذي رآه نيتشه كعلامة أكثر تأكيداً على عصر عدمي بسبيله إلى القدوم[10]».

جُعلت هذه التضمينات المحتملة للواقعية ظاهرة بحدة في الفن الذي تحدى بإصرار قيم الصوت عن طريق تلك الأنواع من قيم الصمت. المعنى دائماً أن الصوت لا أهمية له، وأن الظاهرة الأقل قدرة تماماً على تقديم الترجمة الواقعية هي الأكثر أهمية. إن سخرية اندرسون، وهيمنجواي، وأجي، وإيفانز، وهوبر تشير دائماً إلى سطحية أي شخص يتوقع (بمن في ذلك القراء والمراقبون بالإضافة إلى الشخصيات الأدبية) العثور على مغزى في الصوت.

لكن، هؤلاء الفنانين الذين ينكرون الأولوية أو السيادة التقليدية للكلام يعملون من طريق آخر وفق أكثر معايير الفن الواقعي الحديث وضوحاً. وهم مثل كل هؤلاء الفنانين البصريين والأدباء الذين يأخذون على عاتقهم توثيق النصف الأول من القرن العشرين - المعروفين بوجه عام بالطبيعيين والواقعيين - يعقدون بشكل وثيق شخصياتهم الحقيقة والخيالية بأوضاع موضوعية لا شخصية؛ فالروح الحاكمة أو المسيطرة للتشوش الاجتماعي، والنظام الصناعي، وحياة المدن، ونشاط رجال الأعمال، والسياسة تمتص شخصية وعواطف الأفراد. شخصيات الكتاب ابتداء من دريزر وانتهاء بدوس باسوس، بل ومن جيمس إلى ويست وفوكنر، تحاول تحقيق ذاتها وفهم أنفسها عبر رغبات أصحابها وتورطهم غير المرغوب فيه مع المؤسسات والعمليات الاجتماعية. لذلك أيضاً يلتزم فنانو الصمت بهذا المفهوم المهيمن للواقعية، وحسب تعريف جورج لوكاتش: «الإنسان، حيوان سياسي اجتماعي. ينطبق القول الأرسطوطالي الحاسم على كل الأدب الواقعي العظيم. أخيل وويرثر، أوديب وتوم جونز، أنتيجون وآنا كارنينا: وجودهم الفردي ـ (Sein an sich) وفي المصطلح الهيجلي، «وجودهم الأونطولوجي» باعتباره من المصطلحات الأكثر حداثة ـ لا يمكن أن ينفصل عن بيئاتهم التاريخية والاجتماعية. مغزى

وجودهم البشري، لا يمكن أن تنفصل فرديتهم النوعية عن السياق الذي خلقوا فيه[11]».

في الواقعية الأمريكية في سنوات العشرينات والثلاثينات من القرن الماضي كان الصمت حقيقة قوية واستعارة بلاغية، تعبيراً يدل بصفة خاصة على الهشاشة بل وقلة التهذيب والذوق التي «لبيئة اجتماعية وتاريخية». كان صوت موسيقى الجاز متواصلاً ولا تمكن مقاطعته تقريباً في «جاتسبي العظيم» والكثير من أعمال فيتزجيرالد الأخرى، ودائماً ما كان صوت الجاز يكشف عن احتياجات عصر الجاز باعتبارها تلك العواطف من الابتهاج والحزن، من الفرح العارم والرقة الواهنة وهي تدوّي بالوقع السوقي لآلات الساكسفون. بطريقة مختلفة لكنها أكثر وضوحاً، كان «يوم الجراد» لويست كوميديا موسيقية روائية: في تسع من المناسبات نجد الشخصيات تنفجر في الغناء، مع جميع الأمور اللامعقولة المصطنعة للثنائي نيلسون إدي، وجانيت ماكدونالد. يدمج دوس باسوس العناوين الرئيسية للصحف، «حديث الشعب»، والحياة العامة جداً لشخصياته في مجموعة كتاباته المتنوعة عن الولايات المتحدة الأمريكية. اللغة البلاغية المنمقة والمزخرفة لوولف وفوكنر تتسبب في أن تسيطر على أعمالهما أصوات شديدة الإلحاح تم تأليفها على وجه الخصوص، كان من الممكن أن يكون «الصخب والعنف» عنواناً ملائماً أو مناسباً لعدد كبير من الروايات لأي كاتب منهما. يميل الأدب الأمريكي بالقرن العشرين إلى التأكيد على الحاجة إلى النُطق، ولهذا كان دائماً تفسير نيك كاراواي أكثر نموذجية كراوية من جيك بارنيز قليل الكلام.إن العواطف بحاجة إلى التحدث عنها، حتى لو عن طريق الصراخ - مثلما فعل دارل بندرين في نهاية عمل فوكنر«وأنا أرقد محتضرا» وتود هاكيت في نهاية عمل ناثانيال ويست «يوم الجراد» ، صراخ بالمعنى الحرفي للكلمة للتعبير عما يعانيانه من آلام مبرحة.

حتى في الأعمال التي بها شخصيات يميزها الهدوء والحساسية في أدوارها الرئيسية، فإن الأساليب المتاحة للتعبير عن هذه الشخصيات غالباً ما تميزها أعمال العنف (جوكريسماس)، والحفلات الصاخبة (جاي جاتسبي وجيك بارنز)، والصخب في مناجاة النفس (يوجين كانت وجيل هايتاور). وعلى الرغم من أن الاستحسان كان نادراً، إلاّ أن

الواقعيين الأمريكيين من دريزر إلى دوس باسوس قد أعاروا الشخصيات الثرثارة الكثير من انتباههم - متحدثون من العامة، متفاخرون مكرهون، وصاخبون شبه هيستيرين. شخصيات مثل: جيم بوكوك، وفرانك كاوبيروود، ووندي ماك فيرسون، وجورج إف. بابيت، وتوم بيوكانان، وشرايك، وج. وارد مورهاوس، وأوليفر جانت، وتوماس ساتبن، بدت مؤلفة بالطبع لنوع من الأسطورة الأمريكية، الذي رثاه كثيراً إتش. إل. مينكين.

إن الكلام والصوت يعبران عن التحيّز الأمريكي نحو السلطة والفعل. والفن الواقعي في هذا الصدد يصور الواقع ببساطة. كان الموضوع المفضل في الفنون البصرية للواقعيين الأمريكيين هو الطاقة النشطة أو المهتاجة في شوارع المدينة. ديناميكية المجتمع (حتى عندما تكون ظالمة، وهمجية وتبديداً للذات) تم الإيحاء بها عن طريق الإيهام بعدم التفاضل في الحركة، بل وأيضاً الإيهام بصخب ونشاز وتنافر الضوضاء في لوحات سلون، وهنري، وبيلوز، وكنت، ومارش، وفي الصور الفوتوغرافية لهاين، وويجي، وليفيت.

تم التأكيد على الضوضاء من جانب تقريباً جميع مشاهير الأدباء الأمريكيين الذين ينتمون إلى الواقعية الاجتماعية. وإذا كان هذا في بعض الحالات (كما في صياح معجبي الملاكمة في رسوم بيلوز) مرتبطاً بحيوية البدائية الحضرية، فإنه يرتبط في أعمال أخرى (كما في ضجيج المصانع عند هاين) بوحشية النظام الصناعي. قد يبدو كرد فعل سهل أو شاذ بالنسبة لبعض الفنانين المكبوتين بفعل النبرات المتنافرة والطنانة في الثقافة الأمريكية أن يتم تحول إلى القيمة الإيجابية للصمت. قد يكون لمثل هذه النزعة أسس ميتافيزيقية، لكنها أيضاً تعبير عن نقد اجتماعي شديد وقاس، رفض جذري لوقاحة وزيف المجتمع وللفن المهيمن الذي يسعى إلى أن يعكس هذا في مصطلحه الفج. وكمثال، قد تشكك جماليات الصمت، في هذه الاستراتيجية الفنية لفوكنر، التي تتطلب تقييماتها للمجتمع المجنون خدمات بلاغية غالباً ما ترتفع هي ذاتها إلى أعلى درجاتها. ويشتمل «الدب» بالتأكيد على أوقاته الهادئة، وإيزاك مكاسلين ينسحب إلى نوع من الصمت الخاص نوعاً ما مثل ذلك الصمت الذي لنيك آدمز في «نهر كبير ذو قلبين». لكن التوجه السائد في القصة هو أسلوب البلاغة الحماسية. إن فلسفة التقوى الهادئة والرزانة الرواقية السلبية تم التعبير عنها بشكل متناقض في بلاغة صاخبة عنيفة تقريباً.

التـيـار الرئيسي في الـواقـعـيـة الأمـريكيـة في القـرن العشـرين يعلي من مكانـة الكلام والحركة بدرجة أشد مما فعلت الواقعية الأوروبية في القرن التاسع عشر، ربما باستثناء روايات زولا. بصـفـة خـاصـة، في أعمال طبيعيين مثل دوس باسـوس والأتباع الواقعيين لهيمنجواي، هناك حدة في الصـوت وعنف جديدان تقريباً على الرواية. اختفى تقريباً التأمل ووصف المشاهد الساكنة - وكانا من ثوابت روايات القرن التاسع عشر - من كتابات مثل كتابات هنري ميللر وجيمس تي. فاريل. اختراعات كالصـورة الناطقة والكاميرا السريعة التصوير رمزت إلى الشهية الثقافية للصخب والهياج، وحفزت تلك الشهية. بينما كان جيمس أجي يشكو وبشكل ملح، من أن تؤدي إمكانية تواجد الصوت في الأفلام إلى السيطرة المنبوذة للصوت على الأفلام السينمائية. وعندما أصبح من الممكن التقاط صور فوتوغرافية ساكنة سريعة التتابع، أصبحت صور إيقاف الحركة المفاجئ هي الأسلوب القياسي في التصوير الفوتوغرافي الواقعي الأمريكي.

قاوم الفنانون الذين تم تناولهم في هذا الكتاب ضد الأساليب المعاصرة للواقعية لأنهم واجهوا وقاوموا في الأصل الثقافة التي بالغت في أهمية السرعة، والضوضاء، والحركة الفوضوية وضد بعض الفن الشعبي (بشكل معقد في بعض الأحيان) لتحالفه مع هذه الخصائص الثقافية. باستثناء إيفانز، فقد طوّر كل فنان من هؤلاء الفنانين اختياره المهني في مقابل مهنة أولى كانت أمريكية بشكل نمطي وصاغها المجتمع في استغلالها لوسيلة الاتصال لأغراض الدعاية أو استثارة الجمهور. من المناسب أن نرى تحول أندرسون عن مهنته ككاتب للمادة الإعلانية إلى كتابة قصص قصيرة عن الدخلاء والغرباء السلبيين وغير الواضحين. وكان هوبر يكسب عيشه كرسام مجلات، وكان هيمنجواي وأجي صحفيين. احتقار أجي للولع الأمريكي بالدعاية أمر معروف، لكن حس العداء والاغتراب لم يكن أقل وضوحاً بدرجة كبيرة لدى الفنانين الآخرين أيضاً. بطريقة مماثلة، بشكل مباشر أو غير مباشر، ربط كل واحد منهم ضحالة الثقافة الأمريكية بالضوضاء، وحدة الصوت، والإثارة الغبية. أيضاً، في رفض الصوت، كان فن كل منهم مجبراً على الاعتراف بوجود الصوت الذي يتجاهله هو، بوجوده القوي في الثقافة التي يمثلها هو. ولأن هؤلاء أنكروا المنزلة المعتادة للصوت، فقد جعلونا ندرك إلى أي مدى يكون هذا الصخب الفعلي الموجود في مجتمعاتنا.

في مواجهة ادعاءات الثقافة التي أحاطت بهم، اختلق كل فنان نوعاً من الاطمئنان أو السلام الداخلي خاصاً به. لكنهم جميعاً فضلوا السكون على الحركة والنشاط. ومهما كان الحس لديهم ودرجة هذا الحس فإنه يميل إلى التأكيد على إمكانية الفعل، بل وأيضاً إنكار إمكانية الفعل ـ مع مقابله أو مكافئه، وهو الكلام ـ وذلك في مقابل الإتيان بالفعل. ولذلك هناك استعداد مشترك للتركيز على الأشياء الساكنة وإلى حد غير عادي ـ مهمة تخريبية في فترة من التاريخ مستغرقة في الحركة السريعة للأشياء والضوضاء المتلاطمة للآلات والأشخاص. المئات من الصور التي التقطها إيفانز للسيارات «الراكنة» والعديد من لوحات هوبر التي تصور الشوارع المهجورة في المدينة تجبرنا على رؤية الأشياء كأشياء، بعد أن كنا معتادين على رؤيتها كأفعال.

الأمريكيون الممارسون لجماليات الصمت استردوا في شيء من الصفاء نوعاً من الخرافة الواقعية القديمة التي كانت تضفي سمواً شبه مقدس على «الأشياء الخرساء التي تحيط بنا عن قرب[12] ». حسبما يذكّرنا هاري ليفين، «الواقعية، على نحو اشتقاقي، هي التشيؤ. صفة «حقيقي» مشتقة من اللفظ اللاتيني"res" ، وتجد لها سياقاً مناسباً في «الأرض والعقار الثابت». أول تعريف «للحقيقي» في قاموس جونسون، وباستشهاد رائع من بيكون، كان واضحاً بشكل صريح: «التعلق بأشياء،لا أشخاص[13]». وطبقاً لهذا فإننا نلاحظ في عمل هيمنجواي«نهر كبير ذو قلبين» تفصيلا شديد الولع جداً إلى حد كبير بأشياء متعلقة برحلة لصيد السمك، وفي «دعونا الآن نمدح الناس المشاهير» اهتم أجي وإيفانز بدرجة كبيرة جداً بممتلكات مادية لعائلات الفلاحين المزارعين ـ كما لو أن المغزى من كليهما، تجربة صيد السمك وحياة المزارعين يمكن نقله فقط من خلال طريقة غير مباشرة لتقديم الأشياء التي عادة ما يتم تجاهلها. يجب أن يفرق المرء هنا بين الانشغال بالأشياء باعتبارها مملوكة للواقعية والارتقاء بالأشياء العادية إلى مستوى الأشياء الجمالية. الاختلاف واضح، على سبيل المثال، في تجنيب ووكر إيفانز لأعماله عن تلك التي لستيجليتز والمصورين الفوتوغرافيين الآخرين المرموقين أو البارزين، الذين حكم هو على صورهم بأنها «فنية ورومانسية [14]».

واجه بعض الواقعيين الأمريكيين بين ما رأوا أنه مفارقة الواقعية ـ الافتراض الخاطئ

بأن سيرة الشخص هي الهوية الدالة على هذا الشخص وأن طريقة الشخصية في الانخراط في المجتمع، وخصوصاً عن طريق الكلام أو، عن طريق الفعل في الفنون البصرية، تعطينا تعريفاً، أو تعني من يكون الشخص. يجب أن يكون الافتراض كالتالي: بينما تكون القابلية للرؤية دائماً موضوعا غير مشرف للمنظور إليه، تكون القابلية الشديدة للسمع مهينة وتشويهية. في «واينسبرج، أوهايو»، وفي لوحة «حجرة في بروكلين»، يخبرنا الأداء الحيوي لشخص ما في بيئته أو محيطه التاريخي بالقليل مما نرغب في معرفته عن هذا الشخص، لأنه بالنسبة لجميع الفنانين المهتمين بالصمت (كما لدى كثيرين من الفنانين غيرهم، بالطبع) هناك تضاد جذري بين الإنسان الاجتماعي والإنسان المنعزل، حتى لو اجتمع الاثنان أثناء الظهور الاجتماعي للشخص. إن مجموع الأداء الذي على السطح يشي بأن هناك الكثير مما هو مجهول تحت السطح. إما أن يقحم الفنانون مفهوم الشخصية في العمل الروائي أو الصورة، هذا المفهوم غير المتاح بالطرق الواقعية المعتادة أو، وذلك هو الأكثر شيوعاً، أن يستخدموا هذه الطرق لبيان قصورهم وقلة حيلتهم. وفي كلتا الحالتين ينكر فن الصمت بالضرورة الصدق الكامل للواقعية.

عند هذه النقطة أخذت أنا في تقديم جمالية الصمت بشكل أساسي على أنها أسلوب من الهجوم على ميول رئيسية بعينها في المجتمع الأمريكي وفي التقاليد الخاصة بالواقعية. ولو كان هذا هو الدافع الكلي للممارسين الجماليين، فإننا سوف نتعامل مع ما هو أكثر قليلاً من قوة للثقافة السلبية والنقد الجمالي. لكن بعيداً عن فائدته المتمثلة في إمدادنا بوجهة نظر نقدية، فإن الصمت مهم بصفة خاصة وذلك لنقاط القوة الإيجابية فيه. باختلاف كبير لكن بطرق متوازية، فإن الفنانين الذين تم تناولهم في هذا الكتاب يستخدمون الصمت كأسلوب للإشارة ضمنياً إلى القيم الفعلية القوية التي تميل الأمثلة الواقعية التقليدية أو المألوفة السائدة والمنتشرة إلى استبعادها[15]. في حين يبدو «الصمت» الذي هم ملتزمون بتأكيده مفهوماً تماماً، بل و«عادياً» ـ الصمت الخاص بالأشخاص الذين يتميزون بالهدوء وكذلك الصمت الخاص بالأشياء الساكنة وغير القلقة أو المتحركة ـ نجده يقوم أيضاً بنقل ما هو غير مفهوم: إن لم يكن له نوع من البعد الميتافيزيقي للخبرة والتجربة، فإن له بالتأكيد بعد غامض لكنه فقط لا يمكن نقله واضحاً عن طريق اللغة والصورة. ولهذا فإن الصمت، رغم

وجوده الفعلي، أو كونه حقيقة «واقعية»، إلاّ أنه ليس نقصاً أو فشلاً في التعبير، وإنما هو يكشف عن الظاهرة بطريقة فريدة. إن الصمت في الأعمال المدروسة هنا في الكتاب، بشكل مبهم وبطريقة غير مباشرة، هو نوع متناقض من التعبير، برغم أن محتوى التعبير يجب أن يكون غير قابل للتعبير. ربما في أقصى حالاته وضوحاً، يكون غموض شخصيات شيروود أندرسون «الغريبة» هو علامة عمق عاطفي أكثر من كونه علامة عجز اجتماعي وفكري، بينما، مع أقل حالاته وضوحاً، يبدو من المستحيل أن تقول ما الذي يمكن استخلاصه من حالات الفراغ التام والصمت المصطنعة في لوحات إدوار هوبر بخلاف كونها متجاوزة أو تسمو فوق التمثيل الواقعي.

يوحي الصمت بصفة عامة، رغم أنه متاح لنا دائماً، بما هو ناء منعزل ومتعذر بلوغه. والعواطف المرتبطة بالصمت هي الرهبة، والخوف والتوقير. والصمت عادة ككلمة وصفية، هو رمز بارز لتلك الأوضاع أو الظروف البعيدة عن الحياة المعروفة لنا في الوقت الحاضر، مثل الموت، والماضي، والنجوم، والبحر، والمباني الأثرية كالأهرامات والكاتدرائيات. ونظراً لأن الصمت يتم التعرف عليه وتعيينه بظواهر غريبة قليلة الوضوح جداً وغالباً مرعبة، فإنه ينطوي على الغموض والعمق. ونظراً لأنه بإمكاننا معرفة القليل جداً عن الأشياء الصامتة، فإننا نفترض أن هناك ما هو أكثر فيها ويفترض أن نسعى إلى معرفته، وأن الأشياء الصامتة هي بمثابة حكمة ليس بالإمكان وصفها. وربما كان الفضاء الصامت هو الرمز الأكثر ثباتاً وبقاء لدينا عن اللغز المطلق. كما كتب ميرلوبونتي، السؤال الذي يسأله الفلاسفة عن العالم هو «ما الذي يريد قوله من خلال صمته[16]».

إن الكتاب والفنانين الذين تم تناولهم هنا، في أكثر المستويات مفهومية، يجدون الصمت مفيداً كراحة من الضوضاء، التي كما يقال لنا، أصبحت تمثل تهديداً أو خطراً خاصاً في عالمنا الحديث. تتحدث أليس جيمس في يومياتها وعلى نحو متكرر عن حاجتها «لحيازة الروح في صمت[17]». وهناك نزعة مشابهة موجودة على الأقل لدى الفنانين قيد البحث. فالانسحاب إلى الصمت (احتجاب بعيداً عن الضوضاء المتطفلة) هو ضرورة نفسية أكثر منه استعادة هادئة ساكنة، إنه الوضع الذي يمكن أن يصبح العالم فيه مقبولاً ويمكن احتماله ويمكن للمرء فيه اكتشاف إنسانيته وسبر أغوارها.

لكن الحاجة النفسية للصمت لا تخلو من رعب الصمت وأهواله. هناك بين جميع هؤلاء الفنانين على الأقل فهم ضئيل غير واضح للرعب الخاص بالصمت ـ اتساعه، وغموضه، وخواؤه. وكما كتب نيتشه، «مع المجهول، يواجه المرء الغضب، وعدم الراحة، والقلق[18]». القلق الذي يولده الصمت يتنافس مع الحدس الباطني الذي قد يولده الصمت أيضاً، رغم أن أي إدراك باطني يجب أن يكون مخيفاً في حد ذاته. من بين الفنانين المتميزين المدروسين في هذا الكتاب فإن جيمس أجي بالتأكيد هو الأكثر ثباتاً دينياً ـ إنه متصوف عاطفي قادته تأملاته فيما هو زائل إلى وعي بالأبدية ـ ويبدو إدوارد هوبر هو الأكثر عدمية. تثير أشكال الصمت والفراغ عند هوبر فهماً للتحول الصارخ في مادة الحضارة إلى حالة من الخواء. يقع الفنانون الآخرون بصفة عامة في مواقع بين هاتين النهايتين. لدى كل واحد منهم عداء واضح تجاه الصوت، لكن أيضاً عدم يقين مركزي فيما يتعلق بفوائد الصمت. لكن يمكن أن نقول تأسيساً على ذلك إن الصمت ـ حتى ولو كفراغ كلي ـ يجب أن يكون أقرب إلى الحقيقة منه إلى الصوت، الذي يمكن أن يكون فقط عامل تشتيت نحو التفاهة. وهكذا ـ ولو أنه على نحو ملتبس ـ تفسر بديهية كيركيجارد عن ثنائية الطبيعة البشرية العلاقة بين الصمت والصوت: «الإنسان مركب مما هو محدود وما هو غير محدود، من الزمني والأبدي[19]». تظل هذه البديهية صحيحة وصادقة حتى ولو كان اللامحدود هو لا محدودية العدم. يواجه فنانو الصمت محدودية عالم الكلام بلا محدودية عالم الصمت.

في الاعتراف بالصمت، يظهر الفنان وعيه بعالم أبدي فيما وراء إحساسنا المقيد والحبيس بالزمن، عالم بعيد عن، وربما منفصل تماماً عن وظائفنا الإنسانية ككائنات اجتماعية وكأفراد منعزلين داخل ذواتهم. في «موت في العائلة» يقاطع أجي على نحو متكرر تدفق الرواية الزمني والاجتماعي ليقدم اهتمامات صوفية تقريباً متعلقة بصمت شخصيات بعينها. حتى الوعي العابر بالأبدي يجعل المسائل المستمرة للتجربة الروائية أقل تساوقاً وأقل استحقاقاً للإبراز الذي يتم إضفاؤه عليها في معظم الأدب الواقعي. وضمنياً، فإن اعتراف الفنان بالصمت يجبره على الاعتراف بأن ثمة مآخذ على مواهبه التصويرية التي يعبر بها. بطرق مختلفة بشكل مدهش، كل الفنانين الذين يتم تناولهم هنا يقرون بالصمت ويمثلونه عن طريق التقييد المتعمد للقدرات التقليدية الخاصة بوسائلهم الناقلة.

وهكذا يؤكد أندرسون المفهوم المعروف للشخصية (الترابط النفسي الفردي المُعرّف بدرجة كبيرة من خلال فئة اجتماعية) وهيمنجواي لا يقيم وزناً للحبكة. وإيفانز وهوبر ينكران على أنفسهما الانغماس (الذي مورس كثيراً من جانب معاصريهم) في إنتاج وهم الحركة والصوت في التمثيلات الساكنة. ونتيجة لذلك فإن واقعية هؤلاء الفنانين تذهلنا كأعمال غير واقعية، إنها تنحرف بقوة نحو اللااحتمالية، على الرغم من أن ما يبدو غير محتمل في كل حالة هو ببساطة غير التقليدي. إننا نواجه في فن الصمت، مرة ثانية، القصة المألوفة عن الفنان الواقعي الذي ينازع ضد المقاييس السائدة للواقعية. مثل قصص هيمنجواي، تتطلب منا صور إيفانز الفوتوغرافية إعادة ضبط أو تعديل إحساسنا بالعادي، بالضبط مثلما يجب أن نسلم بأن رؤيتنا لشارع في المدينة المرئية في الفجر(تلك، كالتي نراها عند هوبر) ليست أقل حقيقية من رؤيتنا له في وقت الظهر.

إن الانشغال بالصمت يغير بشكل حتمي الأثر المتوقع من النوع المعطى أو المطروح، يستغل هؤلاء الفنانون بالتأكيد هذا الميل ويثيرون عن عمد أسئلة حول الفروض الخاصة بالأنواع التقليدية. إن كتاب «دعونا نمدح الآن الناس المشاهير» هو تحليل مجتمعي يتحول إلى تأمل باطني. وقصة «نهر كبير ذو قلبين» تجعلنا نتوقع منها أن تكون قصة مغامرات، لكنها لا تحتوي على أية مغامرة. إنها تنتهي إلى كتاب عنف في طقوس تم تشريعها في صمت. ولوحة «في وقت مبكر من صباح الأحد» هي نوع من استيعاب لحياة مدنية خالية من الحياة. وفي كل حالة ينتج فن الصمت توتراً حتمياً بين اضطراره إلى مجاوزة الواقعية والتفوق عليها تعذر قيامه باختزال جوهر العالم الفعلي في النهاية. إن فكرة الصمت لن يكون لها أي معنى من دون فكرة الصوت.

الهوامش

1- جورج إليوت، «عن الواقعية»، طبعة جورج بيكر، وثائق من واقعية الأدب (برنستون، 1963)، ص 116 .

2- أنظر، « أشكال المحاكاة»، لإريك يورباخ، ترجمة ويلارد تراسك (نيويورك، 1957)، ص 293 إلى 315.

3- هنري جيمس، «فن الخيال»، طبعة ليون إدل. مستقبل الرواية (نيويورك، 1956)، ص 5.

4- هيكتور بي. أجوستي، «دفاعاً عن الواقعية»، في طبعة بيكر، وثائق من الأدب الواقعي، ص 492.

5- صمويل بيكيت، «بروست» (نيويورك، 1957)، ص 57، 59.

6- إدوين إتش. كادي، «ضوء النهار العادي» (بلومنجتون، 1971)،ص 13.

7- ليو بيرساني، مستقبل لاستياناكس: الشخصية والرغبة في الأدب (بوسطن، 1976). أنظر بالذات الفصل الثاني.

8- تأثير إمرسون في الأدب الأمريكي تمت دراسته بعناية من جانب ريتشارد بوبرير في «عالم في مكان آخر: ماكنة الأسلوب في الأدب الأمريكي» (نيويورك، 1966) ، في العديد من المواضع في النص.

9- يؤكد وصف هنري جيمس لروايات زولا على مستوى تلاطم الضوضاء البالغ نهاية عظمى في ترجمة أو تقديم زولا للتجربة أو الخبرة. ويبدو التعليق سارياً أيضاً على عدد من الواقعيين الأمريكيين، على سبيل المثال، كرين، وموريس، ورايت، ودوس باسوس: «الأحداث الأكثر امتلاء وتميزاً تؤثر علينا مثل لازمة أو تسلسل صوتي، كما لو أنها صخب أصوات وحشد عدد ضخم من أصوات الأقدام». هنري جيمس، «إيميل زولا»، في طبعة إدل، مستقبل الرواية، ص 111.

10-إريك هيلر، «أكذوبة الواقعي»، طبعة بيكر، وثائق الأدب الواقعي.

11- جورج لوكاتش، «الواقعية في زماننا» (نيويورك، 1971)، ص 19.

12- خوزية أورتيجا إي جاسيت، «تأملات في كيخوتي». ترجمة إيفيلين روج وديبجو مارين(نيويورك، 1961)، ص 41.

13- هاري ليفين، «بوابات هورن: خمسة من الواقعيين الفرنسيين». (نيويورك، 1963)، ص 34.

14- ليزلي كاتز، «مقابلة مع ووكر إيفانز»، الفن في أمريكا، العدد ٥٩ (مارس/آذار - إبريل/نيسان، 1971)، ص 83.

15- اقتربت ثلاث دراسات نظرية من ظاهرة الصمت بشكل فعال وقدمته كحقيقة إيجابية أكثر منه مجرد إبطال، أو غياب بسيط للصوت. الدراسة الحكيمة لماكس بيكارد «عالم الصمت»، ترجمة: ستانلي كودمان (شيكاغو،1961)، تربط الصمت بشكل أساسي بالأبدية: الصمت هو مدخل الإنسان الوحيد إلى الأبدية. ودراسة برنارد دوينهور «الصمت» (بلومنجتون، 1980) هي دراسة أكاديمية منهجية

لأبحاث في الصمت لدى مجموعة من حداثي الفلاسفة مثل كيركيجارد، وهوسرل وسارتر، وهيدجر، وميرلوبونتي. على الرغم من أن الكتاب يقترب من الصمت متناولاً إياه غالباً من خلال علاقته بالكلام، ويبدو أنه حصر أو تقييد لا ضرورة له، إلا أنه ساعدني في ترسيخ صياغات أساسية بعينها. ومقال سوزان سونتاج «علم جمال الصمت» (في «أساليب من الإرادة الراديكالية» (نيويورك، 1969)، يلقي إضاءات لكن به عوائق: عدم تمركزه وطريقته الاستطرادية ومواجهته ومقارنته الصمت فقط بما تدعوه «المفهوم الماوراء نفسي للوعي»، (ص.4). تقصر سوزان الصمت في الفن على عدم إيمان الفنانين الرواد بالتواصل الفني التقليدي. وبانضمامها إلى اتجاه رئيسي في نظرية النقد المعاصرة، اهتمت سونتاج بالصلاحية المشكوك فيها لكل الافصاحات الفنية الناطقة ولذا فهي تعتبر الصمت بمثابة رفض لكل التصريحات الفنية ولقدرة الفن على تمثيل العالم والتعبير عنه. إن كتابي، في المقابل، يركز على الصمت في الفن التقليدي تماماً والذي يسلم بسلطة فن التقليد والمحاكاة أيضاً في حين أن هذا يثير أسئلة كبيرة حول الوضع الموقر للكلام في سياق ذلك العرف المعتاد.

16-موريس ميرلوبونتي، المرئي واللامرئي، طبعة، كلاود ليفورت، ترجمة: ريتشارد سي. ماك كليري (إيفانستون، 1968)، ص 39.

17- طبعة ليون إدل، «يوميات آليس جيمس» (نيويورك، 1964)، 96.

18- طبعة والتر كوفمان، «نيتشه القابل للنقل» (نيويورك، 1972)، 497.

19- سورين كيركيجارد، «من المرض حتى الموت»، في طبعة روبرت بريتال، مقتطفات من كيركيجارد (نيويورك، 1959) ص، 340.

الفصل الأول

أربع قصص رمزية عن الصمت: بو، وميلفيل، وجيمس، وآدامز

«الصمت هو كل ما نرهبه، هناك تحرر في الصوت - لكن الصمت غير محدود، ليس له وجه».
إميلي ديكنسون

في عام 1839 ظهر في «كتاب بلتيمور» عمل نثري صغير لإدجار ألان بو. كان عنوانه «الصمت - حكاية رمزية». من دون مجهوده الروتيني عادة في نقل القارئ من منطقة المعتاد إلى منطقة غير المعتاد، يبدأ بو حكايته القصيرة على نحو مفاجئ بقوله: («استمع لي»، قال الشيطان، بينما كان يضع يده فوق رأسي. «المنطقة التي أتحدث عنها هي منطقة موحشة في ليبيا، على حدود نهر زائير، وليس ثمة هدوء هناك، ولا صمت[1]»). مشهد المكان في ليبيا، مثل إقليم المنطقة القطبية الجنوبية في «الحكاية» لأيه. جوردون بيم، هو عالم من صنع الخيال، أرض الأحلام التي ربما اخترع بو من خلالها، وعبر راويته الداخلي، وهو «الشيطان»، مشهداً طبيعياً خاصاً به من رعب استثنائي. إن المشهد الطبيعي في «صمت - حكاية رمزية» قد تم رسمه وتخطيطه بعناية ودقة. وهذا النهر الذي له «تدرج لون زعفراني وشاحب» لا يتدفق، بل بالأحرى «يخفق بسرعة من الأبد وإلى الأبد... في حركة متشنجة متلاطمة وصاخبة «في منتصف» صحراء قاحلة من الزنابق المائية العملاقة» التي «تومئ برؤوسها السرمدية جيئة وذهاباً» و«تتنهد

الواحدة منها للأخرى». السهل الشاسع المكون من الزنابق المائية هو ذاته محاط «بغابة سامقة، مظلمة، ومرعبة». المكان هو موطن لاضطراب يتسم بالعنف والجلبة ويتعذر تفسيره. وعلى الرغم من أنه لا توجد هناك رياح، «تهتز الأشجار البدائية المرتفعة وتتأرجح هنا وهناك وفي كل اتجاه ويصدر عنها صوت ارتطام هائل». الأشجار التي «تتلوى» تحتها أزهار سامة، والسحب التي تنجرف بأعلى «في ضوضاء من جراء حفيف صاخب» تستكمل هذا المنظر المخيف الذي «لا يوجد فيه هدوء ولا صمت».

في ضوء هذه الخلفية التي تم إعدادها، يدلي الشيطان بقصته القصيرة المرعبة. في ليلة ممطرة في المكان الليبي المهجور لكن المضطرب في الوقت نفسه، يلاحظ «صخرة رمادية كبيرة» تلمع بفعل ضوء القمر القرمزي. تحمل الصخرة بعض النقوش والحروف، التي لا يتمكن الشيطان في البداية من تفسيرها وفهمها. لكن «عندما لمع القمر بلون أحمر أكثر»، يتمكن من تبين الكتابة: «الوحشة». يلاحظ الشيطان، بعد ذلك على الفور، رجلاً يقف فوق الصخرة. في سماته (وهي سمات إله)، يتقفى الشيطان رسالة أخرى مخفية ويترجمها في الحال: «أنا أعرف قصص الحزن الرمزية، والضجر، والاشمئزاز من البشرية، والتلهف بعد الوحدة». وعلى الرغم من أن الرجل لا يتوقف أبداً عن «الارتعاد. . . في وحدته»، إلا أنه يظل فوق الصخرة، على افتراض أن الوحشة متوافقة مع يأسه الشخصي وبغضه للجنس البشري. إنه يبقى فوق الصخرة حتى بعد أن يبدأ الشيطان في إظهار رغباته وإمكانياته الشيطانية، ورغم أن الشيطان يستجمع أشد وأكثر الأهوال في محاولة لإخافة هذا الرجل وإبعاده. لكن حتى استدعاء فرس النهر و«فرس البحر»، وكل ما «يزأر بصوت عال»، فشل في إبعاد الرجل، ولا يكون للعاصفة الهوجاء والزنابق المائية التي صارت تصرخ أي تأثير على الرجل المتوحد. في غمرة هذا الإحباط الذي يعانيه الشيطان، نجده يغير من استراتيجيته ويستدعي ما يتضح أنه سلاحه الأخير الذي لا يندحر أبداً. «ثم امتلأت غضباً وإحساساً بأنني ملعون، أعاني من لعنة الصمت، والنهر، والزنابق، والريح، والغابة، والسماء، والرعد، وتنهدات الزنابق المائية. وقد صار كل هذا بغيضاً، وساكناً». وعلى الفور تحولت النقوش والحروف التي على الصخر إلى كلمة «صمت»، والرجل، الذي «يشحب وجهه من الرعب»، يسرع بعيداً.

من الشائع لدى بو أن يحمل قرّاءه وشخصياته من عالم الرعب المفهوم إلى عالم من الرعب غير المفهوم. والعالم الأول هو عالم متطرف تماماً وبعيد الاحتمال بشكل مفرط، لكن ليس من المستحيل تخيله، إنه مثل ذلك الرعب الذي في «التردي في الدوامة الهائلة» ومثل ذلك الرعب يتكاثف بشكل تدريجي تمهيداً للدخول إلى المنطقة القطبية للبياض في «الحكاية» لأيه. جوردون

بيم. والرعب الذي وراء الرعب هو أيضاً أبعد من الخيال، وكما يُصر بو بشكل منتظم، هو أيضاً وراء الحياة. ويمكن تجربته فقط أثناء الموت أو بعد وفاة المرء. في «الصمت - حكاية رمزية»، الرعب المطلق هو وبوضوح الصمت ذاته. قبل «لعنة الصمت»، يكون المشهد نموذجاً لـ«الوحشة»، ومع ذلك فإنه يمكن تحمّله بالنسبة لكاره البشر برؤية مأساوية. بالنسبة له، من المفترض أن ذلك المشهد هو المكان المناسب لبقائه، تعبير رمزي عن الشخصية الحقيقية للوجود. لكن بعد تحويل الاضطراب الصاخب إلى صمت مطبق، يصاب الرجل بالذعر الشديد حتى أنه يهرب.

تجعلنا القصة نتأمل لماذا يطيق هذا المتشائم الرواقي الرزين الوحشة وسط الاضطراب والجلبة ولا يطيقها في الصمت. مثلها مثل الكثير من الحكايات الغامضة في الأساطير الخاصة ببو، فإن «الصمت - حكاية رمزية» تدعو القارئ لتفسيرها وفق ما يختار، لكنها تمده أيضاً بمصطلحات أو أدوات التفسير الخاصة بها. إن الرعب، بالنسبة لبو، هو في العادة نتيجة منطقية لظروف يمكن تحليلها. إن المفتاح الداخلي لتفسير هذه القصة الرمزية هو الطبيعة الاتصالية للصوت غير البشري. على الرغم من أن بو يذهب إلى الدرجات القصوى لجعل الطبيعة ليست غريبة فحسب بل وغامضة أيضاً، لدرجة أن النهر يخفق لكنه لا يتدفق والأشجار تتمايل بعنف على الرغم من عدم وجود رياح، إلاّ أن الأصوات، كما يصفها الشيطان، مفهومة ومدركة. وزنابق الماء تمت شخصنتها على نحو خاص. «إنها تتنهد الواحدة إلى الأخرى في تلك الوحدة، وتمد أعناقها الطويلة والفظيعة نحو السماوات، وتومئ برؤوسها الخالدة جيئة وذهاباً». وبانتهاء كل صوت، فإن العلامة الأخيرة المتبقية لما هو مألوف وواضح تكون قد تلاشت، والوحشة الناتجة تتجاوز الفهم البشري. بالنسبة لبو، تقاس درجة الرعب عن طريق درجة مألوفية هذا الرعب عند الشاهد الضحية. يأخذ المكان الليبي نفسه قارئ «كتاب بلتيمور» والرجل الذي فوق الصخرة بعيداً عن المألوف، لكن الأصوات الحزينة للزنابق، والأشجار، والسحب، تلك الأصوات التي ليست من عالمنا تبعث على الطمأنينة بشكل متناقض ظاهرياً أو مفارق منطقيا. حتى الشيطان، الذي من الواضح أنه ليس صديقا للإنسان، يعتبر وقعها كأنه أصوات. جميع الأصوات بالنسبة للإنسان هي تعبير، والنطق كله عبارة عن كلام[2]. إن فهم اللغة أقل أهمية من الإدراك الحدسي واللاواعي لوظيفة الأصوات في جعل العالم مألوفاً بالنسبة لنا، حتى لو كان عالماً يحتوي على زنابق مائية عملاقة.

لو كان بو في «صمت - حكاية رمزية» يؤسس تعارضاً بين وحشة مسموعة يمكن تحملها، وأخرى صامتة لا يمكن تحملها. فهو يقارن في «سوناتا - الصمت» بين نوعين من الصمت.

والاثنان متشابهان من الناحية الظاهراتية، رغم اختلافهما حقاً من الناحية الوجودية. إنهما صمت الموتى، الذي هو غير مؤذ، والصمت الذي هو غير بشري تماماً، والذي هو رعب مطلق:

هناك بعض النوعيات ـ بعض الأشياء المتجسدة،
التي لها حياة مزدوجة، والتي لهذا خلقت
نوع من الكيان المزدوج الذي ينبثق
من المادة والضوء، يتم إظهاره في التجسيم والظل.
وإن هناك نوعا من الصمت المضاعف ـ البحر والشاطئ ـ
الجسد والروح. يسكن واحد في الأماكن المنعزلة.
متجدداً مع العشب المفرط في النمو، بعض النعم المقدسة،
بعض الذكريات البشرية والمعرفة الباكية،
تجعله رابط الجأش: اسمه «لا أكثر».
إنه الصمت المتجسد: لا يرعبه!
ما به شيء من قوة شريرة في نفسه
لكن شيئاً من القدر العاجل الذي يفترض فيه (بشدة في النهاية)
أن يستدعيك لمقابلة ظله (عفريت بلا اسم،
ذلك الذي يرتاد المناطق المهجورة حيث لم تطأ بعد
قدم إنسان) لامتداح شخصك عند « الله!»[3]

تطرح قصة بو الرمزية وسوناتته إمكانية مواجهة الإنسان غير المنشودة لعالم من الوجود المطلق غير الإنساني. قد لا يكون معنى الانتزاع المكاني، والانقطاع الكامل عن المألوف، التفسير الكلي للرعب، لكنه مساهم رئيسي فيه بشكل واضح. والاعتراف بالصمت كحالة مستقلة دائمة من التواجد فيما وراء خبراتنا، هذا التواجد غير المتوقف على معنى تلك الخبرات التي لدينا، يعني أن علينا أن نجابه انقطاع اتصالاتنا وانتماءاتنا. ولا يتطلب الصمت لكي يتواجد أية من كينونات أو مقولات النفس، والزمن، وحتى مفهومنا عن الوجود وما إلى ذلك من مقولات. بالطبع بالإمكان ومن المعقول التحدث عن الصمت كوجود قائم بشكل مستقل.

إن استبعاد ضرورة التواجد البشري يجعل من الصمت شيئاً مخيفاً بصفة خاصة لدى بو. وبالنسبة للكتاب الآخرين الذين يجدون في الصمت نفس الصفات أو السمات، لن يكون

الصمت مرعباً عندهم بالضرورة ولا فيما وراء النظام البشري بالضرورة. فالبشر، قبل كل شيء، يعرفون الصمت بشكل يومي. (بالطبع، سيقيم بو اختلافا مؤكدا بين الصمت الضعيف المخفف غير التام الذي نعرفه، والصمت الحقيقي، وربما يتفق مع جون كيج في أن الصمت الخالص غير موجود على وجه الأرض[4]). في «عالم الصمت»، يعتبر ماكس بيكارد أن الصمت كظاهرة ليس هو مجال أو حقل بو الغيبي بشكل كلي؛ إنه بالضرورة مفارق لخبرة البشر. الصمت، كما يؤكد بيكارد، هو سابق على التاريخ، وسابق على اللغة في الزمان، ويبدو سرمديا. «في الصمت... يقف المرء مرة أخرى في مواجهة مع البداية الأصلية لكل الأشياء: كل شيء يمكن أن يبدأ من جديد، كل شيء يمكن أن يعاد خلقه. في كل لحظة من الزمن، بإمكان الإنسان من خلال الصمت أن يكون مع أصول الأشياء كلها». [5]

لكن هذا البلوغ أو التحقيق لبعض الوجود الأولي تتم تجربته في العادة كلمحة من عذاب الحرمان. من بين الكتاب الأمريكيين الكلاسيكيين، كان ميلفيل على وجه الخصوص معذبا بالحرمان في الصمت[6]. فالصمت بالنسبة له، هو القناع الشفاف الوحيد للحقيقة يشعر أبطال ميلفيل ورواته أنهم في وجود الحقيقة المطلقة عندما يقفون أمام ويتأملون في صورة ما ساكنة، وملموسة، وصامتة، تتخذ سمة التجريد ـ مثل بياض التابة، (في مدينة ليما، أو البياض الذي للحوت، أو الجدران المجازية والفعلية التي أعطيت قدر من المغزى الباطني من جانب إسماعيل وبارتليبي. ولا يكون البحر رمزاً للروحي عندما يكون مضطرباً بل هادئاً. والحوت الذي في «موبي ديك» تم الاطلاع عليه عن طريق الكتب، والأساطير، والصور، والتحقيقات البحثية، أي أنه قد تمت ملاحظته في الغالب وهو ساكن وليس في حالة حركة (ما يتسبب في أن تكون الرواية كتاباً صامتاً بشكل غريب بمعنى من المعاني). من السمات الشخصية لإسماعيل أنه يناقش حتى القوى الفظيعة لمسار الحوت عندما يكون هادئاً وساكناً: «كالهدوء العميق الذي يكون جلياً فقط قبل أو بعد العاصفة، والذي قد يكون أكثر فظاعة من العاصفة نفسها، لأن الهدوء بالطبع هو مجرد الغلاف الذي يحيط بالعاصفة أو يحتويها في داخله، كما تحتفظ البندقية التي في ظاهرها غير المؤذية بالمسحوق القاتل في داخلها، وبالرصاصة والانفجار، كذلك الهدوء الرشيق للمسار، عندما يتهادى القارب بالمجذفين يمنة ويسرة قبل شروعهم في التجذيف الفعلي ـ هذا هو الشيء الذي يحمل المزيد من الرعب الحقيقي أكثر من أي مظهر آخر لهذا الشأن الخطير[7]». أقصد أن هذا الشيء المميت، من الناحية النفسية، يكون أكثر إخافة عندما يكون هادئاً لم يعمل بعد، والصمت (كما يمكن أن يؤكد بو أيضاً) يزيد من الرعب.

يجب علينا ألا نندهش من أن غموض فيدالاه («لغز مكبوت حتى النهاية» ص 197) على

متن البيكود، مثل شيطان بو، يكون مجيئه إلى العالم الحديث من أزلية لا تاريخ لها.

«ليس بإمكان المرء تحمل المظهر اللامبالي الذي لفيدالاه. فهو هذا المخلوق الذي يراه أبناء شعب متحضر محلي يعيش في المنطقة المعتدلة في أحلامهم فقط، وذلك بشكل خافت فقط، لكنه يشبه هؤلاء الذين ينسلون بين الحين والآخر فيما بين المجتمعات الآسيوية التي لا تتغير، وبصفة خاصة تلك الجزر الشرقية في شرق القارة ـ تلك البلاد المعزولة، والموغلة في القدم، والراسخة التي ظلت حتى في الأيام الحديثة تحفظ وتصون الكثير من الأشباح البدائية التي تؤمن بها السلالات الأصلية هناك والخاصة بأجيال العالم البدائي، عندما كانت ذاكرة الإنسان الأول ذاكرة استثنائية، وكل الأفراد الذين يتحدرون منه، والذين يجهلون متى جاء، يحدقون في بعضهم البعض كأشباح حقيقية، ويسألون عن الشمس والقمر لماذا خلقا ولأية غاية، بينما، وفقاً لسفر التكوين، عاشرت الملائكة بالفعل بنات البشر، وكذلك الشياطين، وتساهل الحاخامات غير القانونيين في العلاقات الغرامية الدنيوية». (199)

إنه فيدالاه الذي يبصر «ينبوع الروح»، حيث انبثق البخار من حوت أمكنت رؤيته «في ليلة صفا فيها القمر». والحدث من بين أحداث عديدة في موبي ديك يبدو فيها أن البحر يحكمه هدوء خارق للطبيعة: «الأمواج كلها في تموجها بفعل ما يشبه رقائق أو صحائف الفضة، وبفعل اضطراباتها المنتشرة الناعمة، صنعت ما بدا أنه صمت فضي، وليس توحدا، في ليلة صامتة كهذه شوهد انبثاق فضي» (199). هذه المناسبة ـ ملاحظة الإنسان الشرقي للانبثاق الباطني في البحر الصامت ـ هي ترجمة راقية وصافية جدا، وروحانية بالفعل لحدث دنيوي في صيد الحيتان ـ رؤية حوت من فوق الصاري الرئيسي. هنا نجد أن ترجمة العمل الروتيني في بيئة من «الصمت الفضي» تعطيه سمة من النقاء النموذجي والأصالة.

إن الهدوء بالطبع، كما يذكرنا إسماعيل مرات عديدة، خادع. «أكل لحم البشر الشامل الذي في البحر» هو الأكثر خطراً وتهديداً لأنه خفي ومتنكر في «أزمان من الطمأنينة الحالمة، عند مشاهدة هذا الجمال الساكن والتألق الذي لصفحة المحيط، حين ينسى المرء قلب النمر الذي ينبض تحتها، ولن يرغب في تذكر أن هذا المخلب الناعم ليس إلا ستار يخفي ناباً عديم الرحمة» (405,235) لكن، «صفحة المحيط»، أي البحر الهادئ ليست ببساطة خداعاً قاسياً، لأن أعماق البحر ساكنة أيضاً، الأعماق التي، إن جاز التعبير، «لا تأكل لحم البشر»، المنطقة الهادئة العميقة التي يسقط فيها بيب ويدرك المصدر الخالد للحياة: «بعد أن تم حمله والهبوط به حياً إلى الأعماق الرائعة، حيث انسياب الأشكال الغريبة للعالم البدائي غير المغلف جيئة وذهاباً أمام عينيه المستسلمتين، والجني أمير البحر البخيل. الحكمة، كشفت خباياه المكنوزة، ووسط الأبديات

البهيجة التي بلا قلوب والطفولية بصفة دائمة، رأى بيب حشوداً، من الكائنات المرجانية ذات الوجود الكلي الإلهي، والتي خارج سماء أو سقف المياه رفعت أجراماً ضخمة. رأى قدم الله على دواسة النول» (347). هبوط بيب إلى الأعماق الصامتة يأخذه بعيداً عن «الوايت جاكيت» أو بحّار بو النرويجي الذي ينحدر إلى داخل دوامة بحرية، لكنه يهرب بالضبط قبل أن يُغمر بشكل نهائي وتام.

رؤية الخلود هي أيضاً تخص الحوت. في الفصل المسمّى بـ«أبو الهول»، يقف أهاب وحيداً على ظهر السفينة يحدق فقط إلى الرأس المقطوع للحوت. يحتوي التابلوه على أنواع متعددة من الصمت، أولها هو الذي للمشهد الفوري. «ساد الصمت على ظهر السفينة الذي كان يعاني الاضطراب من قبل لكنه الآن صار مهجوراً. والهدوء النحاسي الشديد الذي كورقة اللوتس ذات اللـــون الأصفر الشامل راح يكشـــف عن أوراقه الهادئة غير المحدودة على البحر أكثر فأكثر». (263). الصمت الثاني هو صمت الرأس، الذي يصبح بالنسبة لأهاب متماثلا ومتطابقاً من فوره مع الصمت أو الخرس الكلي الذي لأبي الهول، مثال الحكمة الصامتة.

كان رأساً مقنعاً وأسود، ومدلى هناك وسط الهدوء الشديد جداً، وقد بدا على أنه أبو الهول في الصحراء. «تكلم، أيها الرأس الضخم المهيب... واخبرنا عن الشيء السري الذي فيك. من بين جميع الغواصين، كنت تغوص إلى أقصى الأعماق. :لك الرأس الذي تلمع عليه الشمس الآن، كان إلى وقت قريب يتحرك وسط أساسات هذا العالم. حيث الأسماء غير المسجلة وصدأ الأساطيل... حيث في عنبر الهلاك في هذه الأرض البارجة تتثاقل عظام ملايين الغرقى... أيها الرأس !أنت قد رأيت بدرجة كافية لشطر الكواكب أشطراً والتشكيك في إيمان إبراهيم، وليس هناك مقطع واحد يخصك». (264).

هناك ما هو أكثر من صمت البحر الهادئ أو ينبوع الروح، وهو تأكيد «أبي الهول» على العلاقة بين الحكمة والصمت والتلميح بقوة إلى العلاقة السببية بينهما. فالحقيقة لا يتم التعبير عنها لأنها متأبية على التعبير عنها.

كشيء غير درامي، وغير اجتماعي، وملازم في معارضة تلك العناصر الأساسية للواقعية ـ الكلام، والحركة، والزمن ـ نجد لدى الصمت حتماً دوراً طفيفاً في الأدب الأمريكي الرئيسي في أواخر القرن التاسع عشر. على سبيل المثال، يحتل الصمت حدوداً هامشية فقط في الأعمال المهمة لهنري جيمس. إنه الملاذ الذي ربما تنصرف إليه لفترات قصيرة قلة فقط من المشاركين المشغولين في الفعل والحالة المزاجية التي معها يستطيع المستقل أو المراقب الموضوعي أن يتناول بالتفكير تصرفات شخوصه التي يفحصها في ملاحظاته. لكن ليس هناك شيء من الصمت في

حياة ميسي فارانج وناندا بروكينهام، ولا يستمتع القارئ بمشاهدة رالف توتشيت في فترات من التوحد الانفرادي المستقل والموضوعي. فدائماً ما تكون هناك مشاكل الحياة الخاصة متطفلة، والشخصيات ذات النزعة الانسحابية أو الانطوائية، مثل فليدا فيتش، المسوح لها بالراحة الضئيلة من الضغط والصراع، أو بعبارة أخرى، ببساطة، بالراحة من الكلام، الذي هو تقريباً مطلوب بإلحاح دائماً. الراحة المنشودة من كاتدرائية نوتردام والمعرض القومي تمد لامبرت ستريثر وميلي ثيل بفترة هدوء قصيرة وغير كافية. تتحمل الشخصيات الجيمسية بالواجبات والالتزامات وأعباء الحوار المستمر والمواجهة، أما السلام الذي قد يأتي في النهاية فلا يُسمح به إلا بواسطة الموت أو بنهاية الرواية.

مثل هذه المقاومة للصمت تتطلبها طبيعة الرواية، فهي الشكل الأدبي الذي تتطلب شروطه الأساسية الفعل والحركة، والكلام، والنزاع. علاوة على ذلك، هناك إصرار جيمس الدائم على ضرورة أن تكون الرواية درامية، وأن تجسد التاريخ، وأن تكون عملية تمكن مشاهدتها. فلا يمكن لها الوصول إلى الصمت واحتضانه. قد يكون الصمت هو الحالة التي يطمح إليها بطل الرواية الذكي، لكن الصمت في هذه الحالة لا بد وأن يكون بمثابة انفصال عن دراما التجربة المقدمة على الورق أو على صفحات الرواية. يمكن أن يكون الصمت، كوقفة، مساهماً ثانوياً أو تابعاً في الدراما، مثل الصمت القصير الذي يشهد على قلق إيزابل أرشر وشعورها بالحرج أثناء طلب اللورد واربوتون ليدها وأيضاً الصمت الممتد ليقظتها أو سهرها منتصف الليل. لكن لا يمكن أن يكون هناك صمت منفصل عن الكلام والفعل، لأن هذا الصمت لا بد وأن يكون سكونياً وأن يعني التجمد.

ومع ذلك فإنه من المهم أن ندرك أنه عندما يقوم جيمس وغيره من الواقعيين في بعض الأحيان بتقديم حالة الصمت فإنّ هذا الصمت يكون أحياناً تجربة نشعر بأنها بديل صحيح أو صالح، وإن كان مقيداً أو مؤقتاً للافتراض الجوهري الخاص بالواقعية نفسها. هناك أوقات تصبح فيها الحياة في العالم، وفي هذا الالتزام الواقعي، مؤلمة جداً وقاسية لأبطال بعينهم يتميزون بالحساسية. ويكون الصمت والانفصال المؤقت استراحة منشودة ويتم الترحيب بها بامتنان وعن قصد. يصل «هكلبيري فين» وهو على سطح القارب إلى الوعي بسماع «ما ليس بصوت، فكل الأنحاء ساكنة تماماً، بالضبط كما لو كان العالم بأكمله قد نام». نجد في «كاري ميبر» نمطاً مشابهاً من الارتباط الاجتماعي المناضل الذي يتناوب الأدوار مع التوحد الصامت. بنوع من الحاجة الفطرية من أجل المحافظة على الذات والتجدد، تذهب «كاري» بشكل شعائري تقريباً عائدة إلى كرسيها الهزاز، وتحاول الاستسلام للإيقاعات الهادئة لقدر ما غامض. إن العيش في رواية واقعية هو تجربة

مرهقة، إنها ملاحظة سخيفة بلا شك ولن تكون جديرة بالذكر طالما لم يعترف بها مؤلفو «هكلبيري فين»، و«الأخت كاري»، وغيرهما من الروايات التي تنتمي إلى الواقعية الأمريكية. وكما كتب هنري آدامز، «تحرك القرن التاسع عشر بسرعة وعنف، لدرجة أن الشخص الذي تحرك داخله شعر في بعض الأحيان بالدوار، عند مشاهدته للتسارع الدوّامي هذا»[8]. بعض الشخصيات الأدبية، مثل آدامز نفسه، تشعر بحاجة ماسة للخروج مما اعتبرته ماجي فيرفر في «الطاس الذهبي»، «أرجوحة الزمن[9]».

إن عمل جيمس المعنون بـ«المكان العظيم الجيد» هو نسخة من قصة «الصمت - حكاية رمزية» خاصة بسنة 1900. وهي القصة القصيرة التي في شكل حكاية غريبة وتشبه الخرافة ربما اعتبرها جيمس واحدة من نكاته، التي تكشف عن قيمة الصمت لعصر أكثر مادية من عصر بو. «جورج دين»، البطل، واحد من أبطال جيمس الفنانين. وكما هو الحال مع معظم الروائيين الخياليين الآخرين في قصص جيمس، تتسبب الكثير من الضغوط الخارجية في إزعاج دين لدرجة أنه يشعر بأن سلامته العقلية نفسها مهددة. ليس الأمر فيما يتعلق بدين هو التورط مع امرأة أو الوضع الأدبي المحافظ الذي يضعفه تقريباً، كما في قصص جيمس الأخرى المتعلقة بفنانين، لكنها الأعباء الثانوية التي لا نهاية لها والتي تستهلك وقت وطاقة الروائي العظيم. إنه يشعر بوجوده في «ضغط وتوتر بلا نهاية، وفقداني امتلاكي لروحي وأن أحاط فقط بشؤون الناس الآخرين، وأختنق في مجرد إزعاجات لا دخل لي بها». [10] يحمل البريد كل صباح كتباً لتتم قراءتها ويتم نقدها ودعوات وطلبات من معجبين معروفين وغير معروفين. كما لو أنه عن طريق السحر، يكتشف الروائي نفسه، وبشكل مفاجئ وبطريقة غير قابلة للتعليل، ينتقل بعيداً عن حجراته، وبعيداً عن عمله، وعن لندن، إلى نوع من بيت ريفي يطلق عليه «المكان العظيم الجيد»، يجد دين ورفاقه (رجال آخرون أصابهم الانزعاج وتم نقلهم بشكل متعذر تفسيره) أن البيئة الجديدة المحيطة بهم غامضة، لا تمت بصلة قوية إلى أيّ مكان عرفوه من قبل. ويكون الكثير في محادثتهم عبارة عن مجهودات فاشلة للعثور على مقارنة مناسبة. إن المكان يشبه خلوة دينية إلى حد ما، أو منتجعاً صحياً، أو فندقاً، بل ودار حضانة أو روضة أطفال، لكنه أرقى من كل هذا. تكمن عظمة المكان وجودته قبل كل شيء في غياب جميع الضغوط، والصراعات، والأعباء المقلقة لحياة الأديب العامة. «ما هي هذه الجاذبية عموماً؟ لم يتمكن بسهولة، من التعبير عن هذا الأمر، كان خضماً من ضروب النفي، كغياب لكل ما هو موجب ولكل شيء» (234).

«المكان» غامض إلى حد بعيد، ولا يعتبر كفندق ريفي أو منتجع صحي. فثمة جو من الصمت وحده يسود، الصمت الذي يتخيله دين على نحو متكرر كحوض استحمام هادئ

ومريح يجد نفسه مغموراً فيه . «لقد بقي في حوض الاستحمّام ، إلا أنه حوض واسع وعميق من السكون والصمت» (234). أيضاً ، يشعر دين بأن في المكان لياقة وذوقاً جيداً يحققان الكمال : «كان كل شكل من أشكال الراحة ، في المكان العظيم الجيد ، مجرد مرحلة تأتي . . . في التدفق اللانهائي للسكون» ، و ، «كانت الخدمة البسيطة التي بلا أصوات انتصاراً للفن» (236, 251) .

بالإمكان الحكم على «المكان العظيم الجيد» كمثال رئيسي على التوجه الشائع عند جيمس - وهو موافقة تامة على الانسحاب المترقي بدرجة كبيرة للإنسان الحساس والمتميز والذي تم تدمير بنيته الرقيقة بفعل عالم أحمق . إنه كما لو أن هنري ثورو قد بحث عن الصحة الروحية ليس في والدين بوند بل في القصر الريفي حيث يقضي وقته في عدم القيام بشيء على الإطلاق . على الرغم من أن القصة يجب أن تظل مفتوحة على تهمة تدليل الذات والتكبر ، إلا أن مثل هذا الأثر يتم تبديده في الغالب عندما نتفحص بعناية المعاني الضمنية لمقومات الحياة الوهمية المثالية لجورج دين . في البداية ، نجد أن صمت دين الذي يسعده هو صمت سلبي تماماً ، الجو المناسب للإحساس بغياب كل مصادر الإزعاج ، «عالم خال من الصحف أو الخطابات ، ومن التلغرافات والصور الفوتوغرافية» (252) . لكن بخلاف ثورو ، الذي يعتبر التخلص من كل ما هو ليس ضرورياً وأساسياً كمرحلة أولى للتجدد ، يستمتع دين بالكسل ذاته كأنه إنجاز خاص به : «قبل كل شيء بإمكانه عدم القيام بأي شيء - بإمكانه أن يعيش» (252) . معادلة العيش مع عدم القيام بشيء هي بالتأكيد تحويل مدهش لاعتقاد جيمسي هام . لذلك أيضاً ، يلقى إجلال جيمس للحرية إعادة تعريفه بشكل حاد في «المكان العظيم الجيد» . ومثل العيش ، صارت الحرية في القصة قيمة سلبية ، تحرر من الإزعاج : «كان قد تكلم عن الاستقلال وكتب عنه ، لكن أية كلمات باردة سطحية كانت هذه ، وذلك» المكان العظيم الجيد «كان حقيقة صامته في ذاته - استحواذ فائق على اليوم الطويل الجميل الغبي . كان عبير الأزهار فقط يهيم خلال الفراغ» . (251) .

لكن الفراغ الصامت ليس فحسب الخواء الهادئ لمقر الاستراحة المثالي . الأهم ، هو أيضاً هذا الإلغاء للوقت وللوعي بالهوية الشخصية معاً : «كان جوهر غبطة دين في أثناء تغيّره الكلي ، على وجه الدقة أنه لم يكن هناك شيء الآن بالتحديد متعلق بالوقت . . . . كان جزءاً من الأسلوب الرفيع والطريقة الرائعة في أنه لم تكن هناك دعاية شخصية ، وبشكل أقل كثيراً ولا مرجعية شخصية . كانت هذه الأمور موجودة في العالم الذي كان قد تركه ، لم تكن في المكان هنا فجاجة في حسن السمعة أو الادعاء أو الشهرة . كانت الروعة الحقيقية أن تكون من دون تعقيدات الهوية» (250,236) .

يتسم «المكان العظيم الجيد» بصفات محددة بعينها تجدها إميلي ديكنسون في الصمت الرهيب

(الصمت غير محدود/ ليس له وجه). بالنسبة لديكنسون، حسبما يفترض المرء، ولجيمس أيضاً، لا يمكن للإلغاء أن يمضي إلى ما هو أبعد من إلغاء الزمن والهوية. النبرة المازحة لقصة جيمس لا ينبغي أن تضللنا نحو قبول عابر وغير نقدي للقيم التي تصورها وتؤكدها هذه القصة. يسجل السرد الوعي بالغبطة عند دين، والقيم التي تم التعبير عنها تخص دين نفسه، وليس جيمس. التناظرات المبدئية الخاصة «بالمكان العظيم الجيد» توضح أن عوامل الجذب الخاصة به تكمن في حالة من الخضوع الكلي لمصدر الرعاية المؤازر والمجهول والشامل. يحاول دين وصديقه التعرف على هوية هذا المكان الذي تصبح فيه الحاجة الأكثر اعتدالاً حقيقة فورية. يقترح الصديق، «بمرح ودود»:

«إنه نوع من رياض الأطفال!»

«الشيء التالي الذي ستقوله هو أننا أطفال في المهد».

«ولنا أم لطيفة غير مرئية تمتد بعيداً في الفضاء وحجرها أو حضنها هو الوادي بأكمله؟»

«وصدرها» ـ يكمل دين الوصف ـ «هو السمو النبيل الذي لهضبتنا هنا؟ سيفي هذا بالغرض» (258) .

أفضل مما يمكن لدين أن يتخيله، سوف تقوم الصورة فعلا بشرح طبيعة حياته الخيالية. لا يتوق رجل الأدب المرموق إلى شيء أقل من العودة إلى البراءة الخالية من المسؤولية لفترة الحضانة، إن لم يكن إلى الصمت غير المحدود للرحم، حيث لن يطالب بأن يكون جورج دين أو شخصاً بعينه ويمكنه بشكل أبدي تجريب الاستمتاع المجرد «بالاستحمام في الصمت الواسع والعميق».

بينما تتقدم القصة ببطء عبر حركتها البسيطة، يشعر دين في النهاية بأنه أصبح مستعداً بشكل كاف لمغادرة «المكان العظيم الجيد» واستئناف حياته المشغولة «بكل عنفوانها» (257). يشعر «بقلق غامض نحو الفعل . . . تحريك قدرته التي تم إنعاشها وإعادة تدشينها» (260). وهكذا يستيقظ دين مما نكتشف أنه لم يكن سوى حلم، لكنه يشعر بالراحة والبهجة، وبلهفة شديدة يستأنف عمله.

إن «المكان العظيم الجيد» هي قصة غريبة وسارة في الغالب، لكن مضامينها مُزعزعة. ليس فقط لتسليطها الضوء على التماس الحالة الطفولية، وحتّى الموت، بل لأنها تنقل افتراضاً بأن الوعي بالأبدية عبر الصمت يجب أن يصاحب إلغاء إدراك الذات. ما هو أبعد من ذلك، قد يتوقع المرء أن تكون «المكان العظيم الجيد» مضجرة على الأقل إن لم تكن مخيفة، لكنها «رائعة»

تماماً بالنسبة لدين، رغم أن الروعة هذه لا تتمثل فيما هو أكثر من الشعور التام بالارتياح. الموت هو الذي يجده القارئ فقط في تلك القصة ولهذا وعلى نحو خاص نجده يتنفس الصعداء عندما يقرر دين العودة إلى الحياة.

الصمت والسكون عادة ما يعنيان بالنسبة لجيمس راحة لحظية من طوارئ الحياة الخاصة والعامة. عندما تجلس ميلي ثيل على مقعد في «ريجنت بارك» بعد زيارتها المشؤومة لطبيبها الخاص وبالمثل يكون جلوس ستريثر لدقائق قليلة في السكون العظيم لنوتردام، فإنهما يبحثان عن نفس النوع من التحرر العلاجي من متطلبات العالم كما يفعل دين.

هناك أمثلة كافية في أعمال جيمس عن الشخصيات الحساسة التي تبحث عن وتحصل لفترة على مكان عظيم جيد لذواتها حتى أننا نكون على استعداد لأن نواجه في أدبه مشكلة فلسفية مركزية خاصة بالخيال الواقعي نفسه. إنها المشكلة القديمة الخاصة بـ«حقيقة» التجارب الروائية التي وجدها هوثورن قابلة للحل عن طريق حل سطحي هو «الرومانسية»، نوع من الأدب يخلط التاريخي بالأسطوري، والنفسي بالديني، والاحتمالي بالفانتازي. والغرض هو الوصول إلى تحقيق «حقيقة أو صدق القلب البشري» في مقابل زيف أو سطحية العالم الظاهري للحقيقة الدنيوية المادية. حكايات جيمس مثل «مذبح الموتى، والبرج العاجي، ومقعد الوحشة»، متعلقة بشخصيات تبحث عن وتسكن لبعض الوقت عوالم خاصة قد تكون غير ملائمة في النهاية، في ضوء مُطالبة جيمس بأن تتطلب الحياة الأخلاقية خطر الالتزام العصيب بالتجربة. لكن تلك العوالم الخاصة تتيح نوعاً من الهدوء شبه الديني الذي لا يمكن للعالم الأوسع أن يمدنا به. أي أنه، لدى الشخصيات الجيمسية ذات التفكير المرهف حاجات صحيحة ومشروعة لا يمكن للارتباط الاجتماعي أن يحققها، فالافتقار إلى التوحد في هدوء هو الذي يدفع أبطالا كثيرين إلى الانسحاب إلى أو في أجواء الصمت التي تشيع بعد ختام بعض الروايات. النهايات الحقيقية في «السفراء» و«جناحا الحمامة» ليست هي الكلمات النهائية التي نقرأها على الصفحات الأخيرة، لكنها اقتراحات بامتدادات غير نهائية من الزمن الذي يلي الجمل والكلمات النهائية؛ المساحات الفارغة التي تخبرنا بأنها سوف تملأ بذكريات وتأملات ستريثر ودينشر عن تجليات الوحي الذي نزل عليهما.

في «تعاليمه»، يكتب أيضاً هنري آدامز عن الحاجة الدورية المتكررة للانسحاب من العالم إلى الصمت. في الفصل الذي يحمل عنوان «الصمت ـ (1894 - 1898)»، يدافع عن الصمت كأكثر أنواع السلوك اتزاناً بالنسبة لشخص عاقل وأمين يعيش في عصر تكون فيه ضوضاء الساسة، ورجال الاقتصاد، والصحفيين، و، بالطبع، آدامز نفسه، غير ذات معنى. إن السبب

الذي يمدح من أجله آدامز الصمت بسيط: نظراً لأن الكلام كله مبني على جهل، فإنه من الأفضل أن تصمت. إنه ينهي الفصل بمقتطفات أدبية قصيرة دارجة من استشهادات عن بعض مؤلفي القرن التاسع عشر ـ كارلايل، وسوينبرن، وأرنولد، ودي فيجني وبايرون، الذين امتدحوا الصمت بشكل نظامي انطلاقاً من احتقارهم للفوضى الناجمة عن الضوضاء التي من حولهم. لاحظ آدامز بشكل مميز أن «كلاً منهم امتدح الصمت في أعمال الآخرين»[11]، مع التلميح إلى أنه لو كان الأدباء أنفسهم صادقين، لما كانوا قد كتبوا. إن التعليق على الصمت يعطي آدامز فرصة أخرى للمساواة بين أقصى حكمة ممكن الوصول إليها (وهي بالطبع ضئيلة جداً) وبين الاعتراف بالجهل: «ليس هناك إنسان، حتى وإن كان في الستين، عرف عنه وصوله إلى المعرفة، لكن . . . عرف عن العديدين اتصافهم بالجهل، الأمر الذي يعني في النهاية نفس الشيء كنتيجة. أكثر من هذا، في كل مجتمع جدير بهذه التسمية، تكون قد ترسخت لدى الرجل في سن الستين الشجاعة لاجتياز هذه الهواية ـ التي هي السعي إلى الجهل في صمت» (359). إن سخرية آدامز التي تستحسن الصمت سخرية لحظية أو مؤقتة وبالفعل يتم دحضها عن طريق استمراريته، في كتابه الـ«تعاليم»، في نقل مجهوداته الأخيرة الفاشلة في تعلم وتعليم الحقيقة والنطق بها. يتراجع «الصمت» أمام «الدينامو والعذراء»، الذي جاء بعده بفصلين. يستأنف آدامز الدنيوي صراعه مع الأفكار والناس، كما تفعل أكثر الشخصيات ذكاء التي تنتمي بالمثل تقريباً إلى عالم جيمس الدنيوي. غير أن آدامز، حتى مع «وعيه المؤلم بالفراغ الديني» (352)، يستمر في التماس «مدينة للفكر بطول الطرق السريعة الكبيرة للتبادل» (361) ـ مدينة دنيوية علمانية وإلهية ربما، أو المكان العظيم الجيد للفيلسوف.

الشعار المتاح لمدينة الفكر هو أبو الهول. «ما الذي كانت عليه رؤية آدامز لقيمة الصمت؟ استلقاء المرء على الرمال ومشاهدة تعبيرات أبي الهول» (360). في الكتابة الموجودة على تمثال فوق قبر زوجة القديس جودينز في مقبرة «روك جريك»، يستحضر آدامز أيضاً أبا الهول، إلى جانب نماذج أخرى بشرية وأسطورية من الفكر والخيال، «آثار من الفكر الخالد»، إن جاز هذا التعبير. كما كتب آر. بي. بلاكمر، «إنها تمثل الحياة البشرية في أرقى أو أعظم إحساس بمعناها في ضوء أقصى مجازفة ـ أرقى إحساس لأنها تبدو خالقة نفسها ومجاوزة للعبث، وفي ضوء أقصى مجازفة لأنها تتطلب الإيمان أو الإخلاص كوسيلة للإدراك والتقدير. بدون مثل هذه الاعتبارات، تنزلق الحياة البشرية وتصبح بؤرة فساد أو رذيلة»[12].

ليس هناك فارق كبير بين جنون الكابتن أهاب أمام رأس الحوت الميت وآدامز في «مصر» في رد فعلهما الجاد والمهيب بالنسبة لأبي الهول. إنهما متشابهان بصفة خاصة في وعيهما المؤلم

باستحالة اختراق صمت أبي الهول، ويتشابهان أيضاً في احتياجهما المتعذب لحقيقة تجاوز كل قدرات التعليم.

في الصمت يتخيل أهاب وآدامز الوجود المطلق كائناً في أبي الهول، ومثلما تكون المعرفة الكلية كائنة فيه، تلك المعرفة المتعذر التعبير عنها تقريباً ولا كشفها لنفسها، إنها تلك الحكمة التي يمكن الوصول إليها أو تحقيقها فقط عن طريق أشكال من الصمت المبهم موغلة في الزمن. أبو الهول ليس رمزاً سائداً في الفن الأمريكي المنتمي إلى القرن العشرين، الفن الذي يصور في الغالب الطاقات السياسية والاجتماعية للأمة في مصطلحات خاصة بهذه الطاقات. لكن بطرق مختلفة وحاذقة أحياناً، يكشف أبو الهول عن ذاته في أعمال فنية دنيوية جداً تؤكد على واقعية وأهمية المجتمع والتاريخ.

الهوامش

1- إدجار ألان بو، «الصمت ـ حكاية رمزية»، في الأعمال الكاملة لإدجار ألان بو(نيويورك، 1927)، ص271. نظراً لأن طول القصة يبلغ ثلاث صفحات فقط، فلم أقم بوضع حواش أخرى للمرجعيات في هذه الصفحات.

2- في «جرائم قتل في رو مورج»، الشهود الذين يسمعون عن جرائم القتل ولا يرونها يفترضون أن القاتل هو شخص ما يتحدث لغة أجنبية لأنهم لا يتمكنون من فهم الأصوات. والحقيقة أن القاتل قرد.

3- إدجار ألان بو «سوناتا ـ الصمت»، في الأعمال الكاملة، ص 15-16.

4- ذكرته سوزان سونتاج، «علم جمال الصمت»، في «أساليب الإرادة الراديكالية» (نيويورك، 1969)، 10.

5- ماكس بيكارد، «عالم الصمت»، ترجمة: ستانلي جودمان (شيكاغو، 1961)، ص 6.

6- نثر وشعر مذهب التعالي (المذهب الترانسندنتالي) هما جسد الأدب الأمريكي الذي قد نتوقع منه بصفة خاصة أن يحتفي بالصمت وأن يتيح الكثير من الاعتبار له. بشكل مدهش، فإن لدى إيمرسون وثورو القليل الذي يقال عن الصمت وبرغم تشجيعهما للتجربة الباطنية، فإنهما بشكل عام لم يكتبا شيئاً عن الحياة الروحية كصمت تأملي أو متجاوز للغة والصوت. إن الرؤية البصرية بالنسبة لإيمرسون، هي القدرة البشرية الأرقى، والتدرجات أو الارتقاءات الروحية التي يناقشها نابعة من الإضفاء البسيط لمفهوم روحاني على المادة المحسوسة. ويقترح إيمرسون أن نعتبر اللامحدود ـ أو روح الأرواح (الله) ـ يمكن الوصول إليه بواسطة الخيال، قوة خلق الصور التي يمتلكها العقل: في وصف هذه القدرة السامية نراه في العادة يستعين بالاستعارات البلاغية المتعلقة بالرؤية، بالإضافة إلى استعارات النماء، والشرب، والاستحمام، لكنه لا يتطرق أبداً إلى تجربة الصمت. ما هو مفقود عنده هو فكرة الصمت كشيء أكثر من مجرد مصاحبة ضمنية للوحدة أو الوحشة التي دائماً ما يشجعها إيمرسون. ربما لأن بإمكانه النظر إليه فقط كإبطال أو إنكار، والصمت كحقيقة أو استعارة أو رمز في ذاته يبدو غير مفيد ولا معنى له بالنسبة لإيمرسون.

بالمثل، وربما بشكل أكثر غرابة، لا يوجد لدى ثورو في «والدين» أي شيء يمكن قوله عن الصمت. بالتأكيد حياة الوحدة في الغابة هي في الغالب حياة صمت، والمرء يمكن أن يتوقع من ثورو هذا القارئ المتحمس للأدب الشرقي الباطني أن يعطي الصمت قدراً معتبراً من الثناء وأن يمتدح فعاليته. لكن هذا لا يحدث. فبعد الفصول الافتتاحية العامة في «والدين» ـ نجد أن البيانات الثنائية التي تتناول حياته العقلانية والحياة اللاعقلانية للمجتمع العادي ـ تسرد تلك الاهتمامات والأنشطة بعينها المتعلقة بحياته اليومية عند البحيرة. والفصل الثالث، الذي يحمل عنوان«قراءة»، ويمدح الأدب القديم، وبصفة خاصة شعر هومر، يأتي بعده فصل «الأصوات»، وهو في الغالب تعليق مضحك على مصادر الأصوات غير البشرية المتنوعة التي يسمعها ثورو بشكل منتظم كالقطار، وأجراس الكنيسة، وخوار البقر، وصيحات البوم، والديكة، والضفادع. بعد ذلك، يأتي فصل «التوحد»، الذي قد نتوقع أن يأتي فيه على قدر من ذكر الصمت، حيث يبتهج ثورو في مزاوجته بين فصول الكتاب المتباينة، بل والمتعارضة. لكن الفصل الذي يلي «الأصوات» يخفق في الإتيان على ذكر الصمت. وفي الحقيقة فإن فصل «التوحد» يتضح أنه لا يتناول التوحد على الإطلاق، وهو بالأحرى

عن نوع لطيف من الرفقة أكثر منه عن العلاقات الإنسانية التي سيناقشها ثورو بفتور بعد ذلك في الفصل التالي، والذي يحمل عنوان «الزوار». إن غياب الوحدة والعزلة في فصل «التوحد» يكشف عنه هذا التواجد المواسي المريح لأصوات المطر والبرق.

* (لحاء شجرة توت الورق) ـ المترجم.

7- «هيرمان ميلفيل»، موبي ديك، طبعة هاريسون هيفورد وهيرشل باركر (نيويورك، 1967)، ص 241. فيما يلي يتم ذكره بين أقواس اعتراضية في النص.

8- هنري آدامز، «مونت سانت. ميشيل وتشارتريز» (نيويورك، 1961) ص 45.

9- هنري جيمس، «طاس الخمر الذهبي» (نيويورك، 1909) ص 253، الإصدار الرابع والعشرين من روايات وحكايات هنري جيمس، المجلد الرابع والعشرين.

10- هنري جيمس، «المكان العظيم الجيد»، في روايات وحكايات هنري جيمس، المجلد السادس عشر، ص٢٤٣، فيما يلي يتم ذكره بين أقواس اعتراضية في النص.

11- هنري آدامز، «تعاليم هنري آدامز»، طبعة، إرنست صمويلز (بوسطن، 1973)، 358. فيما يلي يتم ذكره بين أقواس اعتراضية في النص.

12- آر. بي. بلاكمر، «هنري آدامز»، طبعة فيرونيكا أ. ماكوسكي (نيويورك، 1980)، ص 101.

الفصل الثاني

أندرسون وهيمنجواي

«الكلمات المنطوقة هي صخب مزعج متنافر وغير سائغ. عندما يبلغ الإنسان ذروة الكمال، سوف يفقد النطق مرة ثانية! ذلك لأنني افترض أنه كان فاقد النطق في بدء الخلق، وعليه أن يقوم بدورة كاملة لكي يعود إلى تلك الحالة المباركة».

ناثانيل هوثورن
«الدفاتر الأمريكية»

(1) واينسبرج، أوهايو: الصمت المعتاد وزئير الأصوات

في الوقت الذي كانت فيه المجهودات الأولى المختلسة وغير الواثقة لشيروود أندرسون، لأن يصبح كاتباً، كان أهم روائي أمريكي وقتها هو ثيودور دريزر، وكان نموذج دريزر هو الذي أظهر لأندرسون إمكانية التمثيل الأدبي الصادق والأمين للحياة الأمريكية العادية. لكن بالنسبة لأندرسون، كانت نوعية واقعية دريزر غير ملائمة بشكل أساسي وربما مستحيلة. فمن حيث الميل الواقعي الذي كان يتشكل في عقله، أصبح أندرسون متحرراً وبشكل متزايد من النجاح التجاري، الذي كان الحافز أو الدافع له منذ الطفولة. كان مفتاح أو دافع النجاح هو موضوع دريزر الرئيسي والطبيعية الفطرية المهيمنة على شخصياته. وعلى الرغم من كتابة أندرسون للعديد من الروايات عن المجهود المؤدي إلى النجاح إلا أن الدافع بالنسبة له كان مضللاً دائماً، بل حقيراً ومقززاً تماماً. أيضاً، ككاتب لنماذج الإعلانات لمدة عقدين، بلغ أندرسون حد ربط الكلمات نفسها بالأكاذيب، فقد استخدم اللغة من أجل الغش والخداع وكان من الواضح أنه قد شعر

لفترة من الوقت بأنه لا يمكن استخدام اللغة لغرض آخر مغاير لذلك. يقر أندرسون ويعترف في العديد من مؤلفاته بأن أدب جيرترود شتاين «جعلني أشعر بالكلمات مرة أخرى ككائنات حية أكثر»، وفي أقل تقدير هي قد كشفت عن إمكانية وجود شيء من الانسجام والارتباط بين اللغة والشعور بالتجربة الفعلية[1]. ومع ذلك بدأ المبتدئ في الفن الأدبي، والذي كان في منتصف العمر، بدأ مهنته الثانية بريبة عميقة في فرضين كانا ضروريين لدريزر وغيره من الأمريكيين الواقعيين المشهورين: أن دافع النجاح هو إحدى أقوى الغرائز البشرية وأكثرها مشروعية وأن الكلمات قادرة بسهولة على نقل الحقيقة.

كانت عبادة النجاح والثرثرة في رأي أندرسون مرتبطتين معاً بشكل حميم، وتتساويان كشيئين كريهين مقززين. تبدأ روايته الأولى، «ابن ماكفيرسون العاصف»، كهجوم على هذا «العاصف» المتبجح الثرثار والد البطل الحساس الهادئ. يفشل الابن في محاولته التي قام بها لقتل «الرجل العجوز الصاخب الدعيّ الذي لا فائدة منه»، لكن الرواية نفسها تقتل هذا الأب بالفعل، وتقتل معه صفات الضحالة، والغرور والخيانة، والنفاق، وهي الصفات التي رآها أندرسون تسود وتتحكم في الأعمال التجارية الأمريكية والمجتمع الأمريكي[2]. في أروع كتب أندرسون، «واينسبرج، أوهايو» (1919)، وصل عدم تبني أندرسون للإسهاب وأسطورة النجاح إلى أقصى حد له، بل وحتى بشكل أكثر أصالة وإتقاناً عنه في روايته «ابن ماكفيرسون العاصف». وقام أندرسون، عن طريق التعاطف وحتى الإعجاب، بالتركيز على الشخصيات اليائسة الفاشلة بسبب المعايير الاجتماعية الشائعة والتي بات محكوماً عليها بأن تظل كذلك والتي، علاوة على ذلك، ليس لديها فقط أي ميل للمبالغة أو تزيف الكلام، بل إنها لا تنطق بشيء على الإطلاق تقريباً. وعلى عكس «العاصف» الثرثار السطحي، فإن هذه الشخصيات تجد من الصعوبة الشديدة ـ وفي بعض الحالات، من المستحيل ـ تحقيق أي نوع من الكلام المترابط.

بينما يحتل هؤلاء المنعزلون الصامتون الشواذ مكان الصدارة في «واينسبرج، أوهايو»، حيث سيرهم ليلاً بشكل منفرد وجلوسهم بلا رفيق في حجراتهم الصغيرة مع أحلامهم وحيرتهم، فإنهم يعيشون في هوامش الحياة الاجتماعية والتجارية النشطة للبلدة. يلتقط أندرسون من أفراد هذا المجتمع الثرثار المنشغل بالتجارة، يلتقط ملاحظة صغيرة. وهي أنهم عادة ما يكونون مسموعين، في قاعة البلياردو، أو الحانة، أو مكتب الفندق ـ كما كان الأمر في المحادثة بين والد جورج ويلارد واثنين من المسافرين، والتي يسمعها بشكل عرضي سيث ريتشموند الذي من طبيعته الصمت.

(لقد توقف سيث على السلالم واستمع إلى أصوات الرجال الذين كانوا في الأسفل. كانوا مستثارين ويتحدثون بسرعة. كان توم ويلارد يوبخ الرجلين المسافرين. «أنا رجل ديموقراطي لكن كلامكما يصيبني بالملل»، يقول. «إنكما لا تفهمان ماكينلي. ماكينلي ومارك حنا أصدقاء. وربما من المستحيل على عقلكما أن يستوعب ذلك. إذا أخبركما شخص ما بأن صداقة ما يمكن أن تكون أعمق وأكثر قيمة من الدولارات والسنتات، أو حتى أكثر قيمة من سياسات الدولة، فإنكما ستضحكان ثم تقهقهان».

كان صاحب الفندق قد تمت مقاطعته من جانب أحد الضيوف، وكان رجلاً طويلاً ذا شاربين أشيبين، كان يعمل في محل كبير لبقالة الجملة: «هل تعتقد أنني عشت كل هذه السنوات في كليفلاند بدون معرفة مارك حنا؟» سأل الرجل. «كلامك هراء. إن حنا يسعى وراء المال، والمال فقط. وهذا الماكينلي هو أداته لذلك. لقد خدع ماكينلي فلا تنسى هذا[3]»).

بالنسبة لجميع الشخصيات المركزية في الكتاب، نجد أن حديثا كهذا كريه في الغالب. بالنسبة لزوجة توم ويلارد، فإن خطب زوجها الغبية عن النجاح وأهمية التعدي على حقوق الغير هي «صوت الشر»(ص 45). الابن السلبي في الأغلب، جورج، يتحالف مع الأم الصامتة ضد الأب الثرثار ويقرر أنه يجب عليه الرحيل عن البيت بعد واحد من نداءات أبيه المفعمة بالحيوية والنشاط والموجهة إليه: «ما أقوله لك، يا جورج، إنه يجب عليك أن تستيقظ . . . أنت لست غبياً ولست امرأة. أنت ابن توم ويلارد وسوف تستيقظ»(ص 44).

في بعض الأحيان تحسد الشخصيات الحساسة المنبوذة في «واينسبرج» الثرثارين، لكنها في الغالب تمقت الذين يتكلمون بشكل متكرر، وبثقة، و(بالذات) من يتكلمون بتفاخر. وبالنسبة لهم، كما هو الأمر بالنسبة لأندرسون دون شك، الكلام الذي يضع تعريفات، ويؤوّل، ويتنبأ ويصدر أحكاماً هو حرب ثابتة مع الحقيقة، التي تكمن فقط في الأحلام ولا يمكن التلفظ بها. في القصة الأولى نجد «وينج بيديلبوم»، في لحظة نطق نادرة، ينصح جورج ويلارد قائلاً: «يجب أن تبدأ في الحلم. من هذه اللحظة فصاعداً يجب عليك أن تغلق أذنيك عن جلبة الأصوات» (ص 30). تعطي المعلمة المتوحدة، كيت سويفت، تعبيرها عن الافتراض الأساسي لمفهوم أندرسون عن الأدب عندما تخبر جورج: «يجب ألا تصبح مجرد بائع كلمات جوّال. الشيء الذي عليك أن تتعلمه هو ما يفكر فيه الناس، وليس ما يقولونه» (163). عندما يعمل إينوك روبنسون كفنان في نيويورك، «تجمّع الناس وقاموا بتدخين السجائر والتكلم. . . . وظل هو في أحد الأركان ولمعظم الوقت لم ينطق بشيء. . . على الجدران كانت هناك اللوحات التي من إبداعه، وكانت أشياء خام، غير منتهية بالكامل. تحدث أصدقاؤه عنها، وهم جالسون وظهورهم إلى الخلف في

كراسيهم، ظلوا يتحدثون ويتحدثون ورءوسهم تستدير من جانب إلى آخر. قيلت كلمات عن الخط والقيم والتكوين، كثير من الكلمات، كتلك التي تقال دائماً»(ص 169). وكرد فعل أو استجابة، «أراد إينوك التكلم أيضاً لكنه لم يعرف كيف»(ص 169). يجد أنه من المستحيل التعبير بشكل مترابط منطقياً عن المرامي والأهداف الدفينة الدقيقة لرسوماته.

تحتل شخصية جو ويلينج، الشخصية المركزية في «رجل الأفكار»، مكانها كاستثناء صارخ للقاعدة القائلة أن اللامنتمي يكون صامتاً في العادة. لكن قد لا تكون شخصية ويلينج لا منتمية أو غريبة على الإطلاق، لأن الشاب الذي ينطلق قدماً بشكل متسلط بنوع من الأفكار التي من الممكن أن توجد في تقويم أي فلاح ويعلن عنها كما لو أنها إلهامات هبطت عليه هو شخصية كوميدية أكثر منه شخصية محزونة. تثبت ثرثرة جو الصبيانية نجاته في الشجار مع الأخوة المتنمرين بالفتاة التي أغرم بها ـ موقف لا يمكن احتماله من جانب شباب حساسين وهادئين مثل سيث ريتشموند وجورج ويلارد.

تقريباً جميع الشخصيات الغريبة اللامنتمية يتم تعريفها بالأساس على أنها أناس صامتون: إينوك روبنسون «يميل إلى الصمت» (167)، راي بيرسون «هادئ» (207)، توم فوستر «هادئ ورقيق» (212)، جيسي بنتلي «صامت غالباً» (68)، أليس هيندمان لديها «حياء وتحفظ طبيعي» (112)، سيث ريتشموند يحافظ على«صمته المعتاد» (133). في وينيسبرج، أوهايو لا توجد منطقة وسطى ما بين الكذب المنمق والصدق الذي يفوق الوصف. ومع ذلك، تشعر الشخصيات الهادئة المتوحدة بحاجة قوية للتعبير عن نفسها. وقصص هؤلاء تسجيل متنوع لمجهودات غير مرضية من أجل التغلب على العزلة عن طريق الكلام. في إيقاع يشبه الباليه، نجد أن معظم قصصهم لا تختلف إلا قليلا في نفس النمط: شخص وحيد يجلس أو يمشي بمفرده، يواجه شخصاً آخر ـ في العادة شخصية أخرى وحيدة (في الغالب جورج ويلارد أو البنت الجميلة المنعزلة التي في البلدة، هيلين وايت) ـ يتحدث قليلا جداً لكنه يسير أو يجلس مع الشخص الآخر، غالباً في صمت، ثم يغادر بمفرده، وهو يشعر بالاحتياجات غير المنجزة والفرصة الضائعة.

تظل بعض الشخصيات على صمتها ببساطة بسبب خجلها أو إحساسها بالإحراج في أن تخبر الآخرين برغباتها العميقة التي تشعر بها. يصبح البعض، مثل إينوك روبنسون وإيلمر كاولي، قلقاً ومستثاراً بشكل عصبي عندما يحاول التعبير عن أنفسه. لدى الكثيرين من هؤلاء اللامنتمين «قصة» ـ مثل وينج بيديلبوم (المدرس الذي أجبر على مغادرة بلدة بولاية بنسلفانيا عندما أظهر الكثير جداً من عاطفته نحو تلاميذه الصغار (واش وليامز(الذي تسببت زوجته المنحلة المشوشة

في أن ينحدر به الأمر تدريجياً على مدار حياته إلى كراهية دائمة بائسة للنساء». كان هؤلاء الناس المجروحون بشدة يتبعون تعبيراتهم الغضة وغير الحذرة عن الحب، ويظلون لبقية حياتهم موجودين فقط مثلما توجد «قصصهم». معظم الآخرين لا يقومون أبداً بأي مجهود للاقتراب من غيرهم لأنهم «لا يعرفون ما يريدون» أو «لا يعرفون ما يقولونه»(4). يتحسسون آلام وحدتهم وصمتهم دون جدوى، إنهم مجرد أعضاء بعيدين عن مجتمع الكلام المحيط بهم.

إن صعوبات الكلام كلها متجذرة في الوعي بأن اللغة (حسبما يعرفونها) ليس بإمكانها أن تنقل الحقيقة، ومع ذلك فإن القصص تختلف لأن مفهوم الحقيقة يختلف. قد تكون الحقيقة المتعذر التعبير عنها هي حالة جوع إلى الحب غامضة لكنها قوية، أو قد تكون شكاً منطقياً فيما يؤمن به المرء فعلاً. ولهذا فإن هناك اختلافاً واضحاً بين المحبطة البائسة اليزابيث ويلارد، التي تموت وهي ترغب في حب عاطفي صعب المنال («ما الذي ستكون عليه الكلمة الحقيقية بالنسبة لها»)، والهادئ الواعي راي بيرسون صاحب «الكذبة المكتومة»، الذي لا يعطي أية نصيحة لصديق شاب جعل فتاة تحمل منه لأنه «أياً كان ما سأخبره به فسيكون كذبة». (247,209).

«المفكر» هي محاكاة ساخرة مؤثرة للمشكلة المعتادة الخاصة بعدم النطق. شخصية عنوان أندرسون هي بطل صامت كالعادة، ضائع ووحيد في عالم الثرثرة لكن صمته ليس نتيجة لشعور عميق أو لحساسية، بل لضحالة قصوى. اتجهت الأنظار إليه من جانب أهل المدينة ولفترة من جانب هيلين وايت كشخص «عميق» بسبب صمته، إلا أن صمت سيث ريتشموند كان في الواقع لأنه كالعادة ليس لديه شيء يقوله. علاوة على ذلك، فإنه ليست لديه أية قدرة بالمرة على التحدث. عندما يستمع عن طريق الصدفة إلى «الحشد المثرثر»، فإنه يغضب ليس بسبب التفاهة، لكن لعدم قدرته على الثرثرة بتفاهة و«إطلاق نكات خالية من المعنى» (128). كما يوضح أندرسون، «ليس هناك سبب أو غرض كبير خفي يكمن وراء صمته المعتاد» (133).

ومغزى المحاكاة التهكمية التي في القصة يصبح أكثر إثارة في الخاتمة، التي يطلب فيها سيث من هيلين وايت أن تسير معه. يضاعف السير من نوعية تمشية المساء الجادة التي يقوم بها جورج ويلارد مرتين مع الفتاة المختلفة عنه لكن «المتفهمة» في الوقت نفسه. ولفترة قصيرة، تترجم هيلين صمت سيث وتعبيراته المبدئية الأولى عن عدم الرضا عن الحياة في بلدة صغيرة كإشارة على التصميم الرجولي والذكاء. وتأخذ في التفكير: «هذا هو ما ينبغي... هذا الصبي ليس صبياً على الإطلاق، بل رجلاً قوياً ذا عزم» (141). إنه مشهد مشحون جنسياً، وتشعر هيلين نفسها بأن الحديقة حيث يقفان معاً «قد تصبح خلفية لمغامرات غريبة ورائعة». لكن ارتباك سيث اللفظي واكتشافها الفراغ العقلي لديه على الفور يدمران الإمكانية المتوقعة للحنان والتفاهم. لا

يستطيع سيث سوى التلعثم عند مناقشة خططه المستقبلية: «الجميع يتحدثون ويتحدثون. . . وقد سئمت هذا. سأفعل شيئاً ما، سأقوم بنوع ما من العمل حينما أو حيث يكون الكلام غير مطلوب. ربما سأكون مجرد آلة في محل. لا أعرف. أعتقد أنني لن أهتم كثيراً. أرغب فقط في أن أعمل وأن أبقى صامتاً. هذا كل ما يدور في ذهني» (141). وليس هناك ما هو أكثر من هذا في ذهن سيث، وهو بالطبع أقل بكثير مما في ذهن جورج ويلارد، الذي هو في وضع مشابه تقريباً لهيلين، فهو أكثر بياناً وتفوهاً بعض الشيء من سيث، لكنه ينقل بالفعل وبوضوح شعوراً صادقاً بالتعطش «لفعل شيء ما». على الرغم من أن طموح سيث الذي قام بالتعبير عنه هو «أن أعمل وأبقى صامتاً»، إلا أنه من الواضح أنه يرغب بدرجة كبيرة في أن يتحدث من دون صعوبة، لأن العواطف الوحيدة التي يشعر بها فعلاً هي الغيظ والحسد تجاه هؤلاء الذي يتكلمون بالفعل، وبصفة خاصة (وبشكل يثير السخرية) تجاه جورج ويلارد الذي هو صموت أو قليل الكلام، والذي تراه سيث كشخص «يتكلم كثيراً» (142).

لكن الاقتراح بأن هناك قدراً من العلاقة المتبادلة بين النطق بشكل واضح والذكاء سيكون أمراً غير ملائم ومضلل. وارتباك وتحيّر سيث ريتشموند إزاء الإفصاح عن رغباته يكشف عن ندرة المشاعر أكثر مما يكشف عن ندرة في الأفكار. من وجهة نظر أندرسون، أن النطق برغبات شديدة في السلطة والقوة، والثروة، والوجاهة الاجتماعية هو دائماً علامة على محدودية الأغلبية الثرثارة. المواجهات الدرامية الشديدة الحادة في «واينسبرج، أوهايو» - بين الأصدقاء، وبين الأم والابن، والولد والفتاة - هي تلك التي توجد فيها فرصة وحاجة ملحة لمحادثة حيوية هي عند أندرسون عبارة عن شخص يخبر الآخر عما يرغب فيه، إنها اعتراف وتعرية للذات بالأساس، وأي شيء أقل من هذا هو هدر بلا معنى. ومثل هذا الاعتراف البدائي يستحيل تقريباً لأنه لا أحد من هؤلاء الأشخاص الحساسين يعرف ما يريده فعلاً، وهم، بخلاف سيث ريتشموند الذي يخترع خططاً لطموح مزعوم، يشعرون ويعمق بالحاجة إلى شيء ما. عدم النطق هو الكلام الوحيد الصادق، والصمت يجب أن يكون تعبيراً عن الحقيقة، لأن مضمون الرغبة العميقة لدى المرء هو بالضرورة مضمون غير محدد، وغير واضح، ومتناقض. إن شخصيات أندرسون تختبئ من ذواتها. ولهذا فإن لازمة أو مقولة الجهل الذاتي تسري وتتكرر في جميع القصص: اليزابيث بنتلي «لم تعرف ما كانت ترغب فيه» (98)، وصاحب العزة كيرتس هارتمان المحترم «لا يعرف ما أراده» (153).

على الرغم من أن شخصيات أندرسون الصامتة تتوق بلا صبر إلى الإفصاح عن الذات، إلا أن الصمت هو أسلوبها وطبعها العادي، ودائماً ما يكون الكلام تجربة فوق عادية بالنسبة لهم،

اضطراب هائل وفي بعض الأحيان قطع أو تشتيت عنيف للحالة المعتادة التي يوجدون عليها. تتناول بعض القصص شخصيات تتحدث بعد وقبل فترات صمت طويلة وتنقل إلينا فكرة أن في أحاديثهم شيئاً فوق عادي قد حدث لهم، هذا إن تحدثوا أصلا. ولهذا يشبه وينج بيديلبوم رجلاً تلبسته الأرواح فجأة حين يخرج عن صمته لسنوات ليخاطب جورج ويلارد: «أصبح الصوت الذي كان منخفضاً ومرتعشاً صاخباً وعالياً. استقامت الشخصية المنحنية. بنوع من الالتواء، مثل سمكة أعادها الصياد إلى الجدول، بدأ بيديلبوم الصامت في التحدث، وهو يجاهد ليضع أو يصوغ عن طريق الكلمات الأفكار التي حشدها في عقله خلال سنوات طويلة من الصمت» (28). حتى، «رجل الأفكار»، جو ويلينج الذي هو في الغالب، «صامت ومهذب بشكل مفرط، ومنكبٌ على عمله» إلى أن يصاب فجأة بواحدة من «النوبات المرضية» التي تتسبب في هرب الناس منه. كانت النوبات «تستحوذ عليه. كان جو يمتطي فكرة من الأفكار ويغدو سيداً مهيمناً. أصبحت شخصيته عملاقة. تجاهل الرجل الذي كان يتحدث إليه، نحاه بعيداً، وكذلك كل من كان في مرمى أو في مدى صوت كلماته» (104). عندما يتكلم الناس الصامتون فجأة ومن دون توقع، يبدون وكأن الأرواح قد تلبستهم أو جن جنونهم، لأن الاعتياد الطويل على الصمت يمكن كسره فقط عن طريق التدفق السريع جداً للمشاعر والتي تكون متعجلة جداً ومن دون تمييز فيصعب الإفصاح عنها، وافتقار المتحدث للخبرة الخاصة بتقاليد المحادثة ـ وتبادل الأفكار عن طريق التواضع على معرفة مشتركة عبر مفردات مشتركة ـ من جانب آخر يجعل الكلام مبهماً أو غير مفهوم. عندما تتحدث كيت سويفت إلى جورج ويلارد «عن الحياة»، تبدو كمن تلبسته الأرواح، ويعتقد جورج أنها مجنونة: «كانت تتحدث بجدية شديدة الانفعال. فرض الدافع الذي قادها إلى حيث الثلج نفسه على الحديث. أصبحت ملهمة في اندفاعها مثلما كانت في بعض الأحيان في وجود التلاميذ في المدرسة. لهفة بالغة لفتح باب الحياة للولد... قد استحوذت عليها. كانت عاطفتها قوية جداً لدرجة أنها أضحت شيئاً جسدياً أيضاً. أمسكته من كتفيه مرة ثانية وأدارته منهما. وكانت عيناها تلمعان في الضوء الخافت»(5) (164).

ينزعج أيضاً جورج ويلارد كثيراً بسبب مشاكل الكلام، ويشعر في بعض الأحيان أن قوة الكلام التي تستمد من قوة خارجية ما، هي التي تسبب له الرهبة والرعب معاً. يشبه جورج في «صحوة» سيث ريتشموند، في شعوره بأن الكلمات ذاتها هي أدوات لقوة سحرية. يسير في الطرقات بمفرده في ليلة باردة، ثم «يبدأ في التحدث بصوت عالٍ. وهو يتقمص شخصية مسرحية راح يترنح على امتداد الطريق وهو يقلد رجلاً مخموراً ثم تخيل نفسه جندياً» (183). يقلد الوقفات والأوضاع والكلام لضباط يتخيلهم في الجيش، محققاً إما متعة من جراء الصياح

بالكلمات الجوفاء الوظيفية للسلطة الآمرة. كما كتب أندرسون يصبح جورج «منوماً مغناطيسياً» بفعل كلماته هو، وأندرسون يعني المعنى الحرفي للكلمة، لأنه «بدا له أن بعض الأصوات القادمة من الخارج كانت تتحدث بينما كان يكتفي بالسير» (183). بعد المرح ورغم المرح في المحاكاة الساخرة للضباط العسكريين الذين يصدرون الأوامر، يصاب جورج بالذهول عندما يعلن صوته عن مبدأ عميق وغير مفهوم لتوجيه المرء لحياته:

«هناك قانون للجيوش وللبشر أيضاً»، تمتم، وهو تائه في تأملاته. «يبدأ القانون بأشياء صغيرة ويمتد حتى يغطي كل شيء. في كل شيء صغير يجب أن يكون هناك نظام، في المكان حيث يعمل الناس، في ملابسهم، في أفكارهم. أنا نفسي يجب أن أكون محافظاً على النظام، يجب أن أتعلم ذلك القانون. يجب أن أجعل نفسي على اتصال بشيء ما منظم وكبير يتهادى خلال الليل مثل النجم. يجب أن أبدأ على طريقتي الصغيرة في تعلم شيء ما، في أن أعطي وأن أنتقل من حال إلى حال وأن أعمل مع الحياة ومع القانون» (183).

سرعان ما تخبو حالة السكر والنشوة اللحظية المصحوبة بمفهوم غامض عن الانضباط. بينما يهيم جورج على وجهه في حارة ممتلئة «برائحة السماد في الهواء النقي المنعش»، يجأر بمزيد من الكلمات، لكنها كلمات تعبر عن معان مختلفة جداً: «تملكه الرغبة في التفوه بالكلمات وينطق كلمات لا معنى لها، يدحرجها على لسانه وينطق بها لأنها كانت كلمات شجاعة، ممتلئة بالمعنى. «الموت»، تمتم، «الليل، البحر، الخوف، الجمال»» (185). تلاوة الكلمات السحرية تصيب الولد بالسكر والانتشاء، وتملؤه شعوراً بالقوة. لكن، الانتعاش والإحساس بالقدرة الكلية سرعان ما ينكمشان عندما يبحث عن فتاة ليخبرها «بإحساسه بالقوة الرجولية» التي يؤمن بأنها تجعله جذاباً جنسياً (187). وعلى الفور يتم الاعتداء عليه من جانب عامل البار الذي يرغب في الزواج من الفتاة، فيضعف إحساسه بالقوة.

تقترب قصة «صحوة» من كونها قصة بالية عن المراهق الذي يخدع نفسه وعن الانتقال السريع من الابتهاج إلى المهانة التي يتم لها عملياً في كثير من الأدب تعريف خبرة أو تجربة المراهقة. لكن في سياق «واينسبرج، أوهايو»، فإن «صحوة» ليست شديدة الروتينية وتحمل تلميحات لمضامين مختلفة. فالقصة، مثل الكتاب في مجمله، تركز على الكلمات كمفتاح للوجود، أهم جسر بين الحياة الشخصية الخالصة والحياة الاجتماعية. من ناحية، مثلما تعترف أكثر الشخصيات الغريبة ويشكل مؤلم، أن الكلمات هي أسلحة قوية: وظيفتها ليست فقط الحسد وازدراء زعماء البلدة الذين يستخدمون الكلمات من أجل الهيمنة والإعلان عن حقهم في الهيمنة، وإنما تكون الكلمات أيضاً هي وسائل للتعبير عن النفس الحقيقية وإبرازها أو تجسيدها،

وهي الشكل الضروري للتواصل بين الجنسين. ولهذا فإن التلفظ بالكلمات، الكلمات التي هي وبشكل غامض موضع ثقة وذات «نضج»، يجعل جورج يشعر بالتحول إلى شخص قوي. ومن ناحية أخرى، فإن الكلمات لا معني لها، والقوة التي تنقلها ما هي إلا وهم. إن لها وقعاً رائعاً بالنسبة لجورج، ومع ذلك فإنه عندما يتكلم لا توجد لديه النيّة ولا الاستعداد لفهم الكلمات. والمفترض أن جورج ينبهر لو أن شخصاً آخر نطق بها، لأنها صدى للسيادة والعمق، ولهذا يجب أن يُعجب بنفسه عندما يسمع نفسه وهو يتحدث بالكلمات.

الموقف الحقيقي تجاه الكلمات، كما بينت في الكثير من هذا الكتاب وبشكل قوي، هو الريبة. الكلمات قوية بالطبع حتى عندما تكون بلا معنى، لكنها مدمرة أيضاً. في مناقشة عن الحب ـ الرغبة التي لا يمكن التعبير عنها على الإطلاق من جانب معظم الشخصيات ـ يخبر الدكتور ريفي اليزابيث ويلارد قائلاً: «الحب مثل ريح تقلب العشب تحت الأشجار في ليلة مظلمة... يجب أن تحاولي ألا تمارسي الحب بوضوح. إنه الحادث الإلهي للحياة. إذا حاولتِ أن تكوني على وضوح ومتأكدة منه وأن تعيشي تحت الأشجار، حيث تهب رياح الليل الهادئ، فسوف يجيء يوم حار طويل مخيّب للآمال بسرعة وتتجمع حبيبات الغبار الخشن المتطايرة من العربات المارة على الشفاه الملتهبة والرطبة الغضة بفعل القبلات» (223). يؤكد الدكتور ريفي بشكل شاعري على النقيض المطلق للتجربة وعلى تعريفها. ويحاول البرهنة على أن القيام بتعريف تجربة الحب هو تدمير لها.

تخلق الكلمات الخالية من المعنى في «صحوة» في جورج ويلارد حيوية لحظية أو مرحاً لحظياً. في القصة التالية، «شخص غريب الأطوار»، نجد إلمر كاولي في تلك الحالة من الغضب لأنه هو ووالده قد تم الحكم عليهما بالشذوذ، أو «غرابة الأطوار»، من جانب المجتمع المحيط بهما حتى أنه يصيح إلى نفسه في البداية بكلام غير مترابط، ثم يبحث عن شخص أحمق كجمهور يشاهد تنفيسه عن غضبه، كما لو أن الكلمات الفعلية التي تعبر عن غضب إلمر لا تعني سوى القليل جداً، وأن التلفظ ببعض الكلمات ـ أية كلمات ـ سيكون كافياً. بالنسبة لموك الأحمق، فإن إلمر يعتقد بأنه من الممكن الإدلاء بتصريحه إليه لأن جميع الكلمات بالنسبة لموك غير مفهومة وسواء، ولن يكون من الضروري بالنسبة لإلمر أن يجعلها ذات معنى، وهو ما يشكل دائماً صعوبة مثيرة للسخط بالنسبة له: «هل تعرف لماذا أتيت على عجل وماشياً إلى هنا فجأة؟ كان ينبغي عليّ أن أحكي لشخص ما وكنت أنت الشخص الوحيد الذي بإمكاني أن أخبره. لقد وجدت إذن شخصاً آخر غريب الأطوار، كما ترى» (197). وموك الذي يتحدث إلى الحيوانات، يحذر البقر من جنون إلمر، وهو نفس الرأي الذي كوّنه جورج ويلارد عن كيرتس هارتمان وكيت سويفت

بعد الإدلاء باعترافاتهما المشوشة إليه.

كان إلمر غير راض عن خطبته العصماء التي وجهها إلى موك، يتحول إلمر إلى جورج ويلارد، الذي يتم البحث عنه من جانب معظم شخصيات واينسبرج الغريبة كمستمع متعاطف. لكن بعد العثور على جورج، لا يقوى إلمر إلا على التلعثم: «لا تبقى هنا بالخارج معي. ليس لدي أي شيء لأخبرك به. أنا لا أرغب في رؤيتك على الإطلاق» (198). الإحباط الذي يصيبه من جرّاء عجزه عن شرح غضبه يصبح شعوراً قوياً أكثر قوة من الغضب نفسه: «بعد ساعات من الكلام السريع المختلط الخالي من المعنى في لا شيء والذي شغل فترة بعد الظهر وفشله في حضور المراسل الصغير، اعتقد إلمر أنه لن يمكنه أن يرى أملاً في مستقبل لنفسه» (199).

في وقت لاحق من نفس اليوم، يقرر إلمر بتهور أن يترك واينسبرج، تصاحبه خطط أكثر غموضاً حتى من خطط جورج ويلارد[6]. قبل أن يرحل، يزور مرة ثانية جورج للقيام بمحاولة أخيرة للتعبير عن نفسه، لكنه لا يقوى إلا على ترديد الكلمات التافهة التي كانت تشكل مجمل قاموس أو نطاق التعبير الخاص بموك. في إعلانه لجورج للمرة الثانية بأنه لديه شيء مهم ليخبره به، تمكن فقط من قول ما يلي: «سوف أغسل وأكوي نفسي. سأغسل وأكوى وأنشّي نفسي» (200). لا يستطيع إلمر التحكم في كلامه عن طريق الإرادة أو التمييز. مثل دمدمة جورج ويلارد «الموت... الليل، البحر، الخوف، الجمال»، أو جو ويلينج في واحدة من «نوبات» الإسهاب والإطناب، يشعر إلمر بحاجة قوية للكلام لكنه لا يجد طريقة للربط بين الكلمات والمشاعر.

قصة إلمر كاولي هي تجسيد متطرف (إن لم يكن مضحكاً) لقناعة أندرسون بأن الناس لا يقولون ـ لأنهم لا يستطيعون ـ ما يعتقدونه. والقصص هي أمثلة لأناس، لأسباب قد تبدو متجذرة في علم الأمراض أكثر منها في الخجل أو عدم القدرة على النطق العادي، يفتقرون إلى القدرة على التحدث. ولا يعرفون ما يؤمنون به أو يرغبون فيه؛ والمرجح أكثر أنهم لا يمكنهم البدء في ربط الكلمات بالجوهر الغامض لمعتقداتهم وتشوقاتهم. إنهم يتعذبون بسبب رغباتهم غير الواضحة، لكنهم لا يتخلون عنها، كما هو الأمر بالنسبة لسلامة النطق. يجعل شيروود أندرسون من مشكلة اللغة نفسها أمراً واضحاً تماماً حتى أن توني تانر قد درسها في مناقشته لرواية مدام بوفاري: «إنه بالتحديد في عملية المجاهدة من أجل التعبير تتخلى أصالة المشاعر عن عرشها لصالح نزعات المساواة والتكافؤ التي في اللغة. لهذا يشكل الكلام أو النطق نفسه خسارة أو إهداراً لهذه الأصالة. المفارقة الرئيسية لحالتنا اللغوية هي أنه يبدو كما لو أننا نخسر مشاعرنا بالتحديد حالما نحاول ولأننا نحاول توصيلها... إن الامتلاء أو التحقق يوجد في القلب أو الروح، بينما الفراغ أو الوهم يوجد في اللغة»[7].

يبين أندرسون استحالة التواصل الصادق بين المشاعر، عن طريق إحاطة شخصياته الغريبة بجوقة من أهالي المدينة التي يكشف مثالها الثابت عن الاحتمالات الضئيلة للكلام الفعلي؛ فكلامهم ليس إلا مجرد كليشيهات وشعارات، وهو اللغة المعتمدة لسلوكيات النجاح حسب الدوجماتية الأمريكية شبه الرسمية، والتنمر الذكوري الذي آلت إليه هذه اللغة في البلدات الإقليمية الصغيرة. الاعتقاد بأن معظم الكلام هو محاكاة، وأن معظم الكلمات التي يقولها الناس هو تقليد لما سمعوه من الآخرين، هذا الاعتقاد تم تضمينه في عدد من القصص. لهذا يكرر جورج أمر ضابط الجيش ويكرر إلمر أقوال الأبله الأحمق. الثرثرة الصاخبة للمدينة والتي تسمع مصادفة هي تفاخر في الغالب، هي أكاذيب ينظر إليها على أنها تأكيدات للأعمال التي تستحق استحسان المجتمع. يقوم أندرسون بسرد القليل من هذه الخطب، لكنه يشير إليها على أنها نميمة، وتفاخر، ونكات ـ أنماط من الكلام مفروضة بشكل أساسي، بالإضافة إلى أنها غير شخصية وغير أصلية. لا تتيح ثقافة واينسبرج أي أسلوب مقبول من التواصل الخاص والشخصي الحميم. يكتب دكتور ريفي ملاحظات لنفسه، تلك التي «يكرمشها» في جيوبه، بينما تلوّح شخصيات أخرى بأذرعها، وتجوب الشوارع، وتحتسي الخمر ـ إلى آخر البدائل المرتجلة وغير الملائمة للكلام الذي دائماً ما يمثل فشلاً وخيبة.

الاتصال الجنسي في العديد من هذه القصص تم تقديمه كشكل سهل من الاتصال بين الرجل والمرأة، أسهل من المحادثة، وربما لهذا السبب لا يكون اللقاء الجنسي مرضياً مثلما يكون حلم المحادثة مرضياً. في اللحظات الهشة والنادرة التي يتم فيها ممارسة الحب في واينسبرج، أوهايو يكون التعبير عن الاتصال الجنسي بالصمت. المثال الرئيسي هو «السفسطة»؛ فهي القصة الذروة التي تعنى بتجربة جورج ويلارد الأخيرة قبل رحيله عن واينسبرج. ومن زاويتين أخريين، نجد القصة ختاماً للموضوعات أو التيمات الرئيسية للكتاب ونجدها الحل الأكثر ترابطاً للمشكلة الصعبة في الاتصال بالنسبة للشخصيات التي تجد ارتياحاً أكثر في الصمت.

«السفسطة» هي قصة عن جورج ويلارد، تبين حالته المزاجية ومشاعره بعد لقاءاته مع عدد كبير من الأشخاص المتوحدين وقبل رحيله عن واينسبرج. موت أمه الأخير جلب إلى جورج إحساساً قوياً بفنائه. «انتاب الولد إحساس بالحزن أفقده براءته وسذاجته وجعله محنكاً. بلهاث قليل يرى نفسه كمجرد ورقة في مهب الريح في شوارع قريته. يعرف أنه على الرغم من كل الحديث الجريء من جانب رفاقه أنه يجب أن يحيا ويموت في شك وانعدام يقين، شيء تعصف به الريح» (234). يتذكر بخجل «حديثه الجريء» أثناء سيره السابق مع هيلين وايت، التي يرغب في أن تكون معه هذه الليلة. في مساء الصيف السابق تمكن من التحدث مع هيلين فقط عن طريق

التفاخر بطموحاته الواثقة: «سأصبح رجلاً كبيراً، أكبر من عاش هنا في واينسبرج على الإطلاق» (236). تشكل الذكرى الكريهة زيادة في التفاخر البغيض الذي سمعه مصادفة عن رجل فاز حصانه للتو بالسباق في مهرجان البلدة، والذي علق عليه جورج بقوله: «المدعي العجوز... لماذا يرغب في التفاخر؟ لماذا لا يصمت؟» (238).

مسرح الأحداث المهم في «السفسطة» هو مهرجان بلدة واينسبرج، ذلك الاحتفال الذي امتد طوال النهار والذي «قامت فيه بلدة أمريكية وعلى نحو شاق بمهمة تسلية نفسها» (233). في البداية «الإحساس بالحشد، والحركة التي أحاطت به» كان شديد الوطأة على جورج، بمثابة تكثيف للتهديد المعتاد من جانب الأهالي لذاته المنعزلة (237). لكن كما هو في معظم القصص التي تناولت حياة البلدة ـ حتى في يوم الاحتفال السنوي الخاص بها ـ تحركت مشاعر جورج تجاه هذه البلدة بصعوبة شديدة، ونرى في هذه القصة أكثر مما نرى في غيرها تصوير أندرسون للمجتمع على أنه خيال أجوف.

كانت والدة هيلين قد دعت مدرساً من كلية ابنتها ليقيم مع العائلة أثناء المهرجان، ومن خلال المدرس ووالدة هيلين يمنحنا أندرسون مثالاً آخر عن الكلام الخادع ـ لغة فصول الدراسة والادعاء الفكري. عندما يخبر المدرس هيلين قائلاً، «مازالت حياتك مرتبطة بحياة هذه البلدة»، تعتقد هيلين أن «صوته بدا مغروراً وثقيلاً» (239). تهرب إلى الحديقة وتفكر في«أن العالم كان مليئاً بأناس لا معنى لهم ينطقون بكلمات» (239). تقابل جورج في الحديقة، وكان قد قرر بتهور دخول بيت هيلين للتحدث إليها. لهذا فإن اللقاء تم الإعداد له عن طريق رفض من جانب الشاب لـ «التفاخر» ورفض من جانب الفتاة لـ «كلمات». عندما يعثر جورج على هيلين يتساءل «ما هو أفضل ما يقوم به ويقوله» (239). إنه لا يقول شيئاً في الحقيقة، وكذلك هيلين، بينما كانا يسيران إلى المدرج في أرض المهرجان، حيث يجلسان للحظة، ثم يهبطان التل. ولأكثر من ثلاث صفحات والاثنان يسيران معاً ولا يقوم أندرسون بوضع أي كلمة حوار بينهما. في وقت مبكر من المساء يشعر جورج بالحاجة لفهم هيلين، وفي نهاية القصة تماماً، «لسبب ما لم يكن باستطاعة أي منهما أن يشرح أنه قد حقق عن طريق الصمت في هذا المساء ما يريده كلاهما. رجل أو ولد، امرأة أو فتاة، فقد أمسكا للحظات بالشيء الذي يجعل الحياة الناضجة بالنسبة للرجال والنساء في العالم الحديث ممكنة»(243).

تقريباً مثل كل شخصياته قليلة الكلام، لا يعطي أندرسون تفصيلات بعد ذلك عن «الشيء الذي كانا يحتاجان إليه»، فالقيام بهذا سيقلل من المجهودات العديدة المستميتة والباعثة على اليأس التي تقوم بها الشخصيات الأخرى لتحديد أو تعريف موضوع رغباتها. لكن في أثناء الاستراحة

التي أمضاها جورج وهيلين معاً، تنشأ بعض المشاعر المدهشة التي تؤثر على جورج وتضفي جوهراً وتعريفاً على ذلك الذي يجعل الحياة الناضجة في العالم الحديث ممكنة. أولاً، يجرب جورج الصمت الغريب لأرض المهرجان بعد ساعات قليلة من انصراف الناس منها: «كان المكان يطفح بالحياة. يموج ويتلوى بالحياة والآن وقد صار الوقت ليلاً والحياة قد انفضت تماماً. فقد أصبح الصمت مخيفاً تقريباً» (240). هذا نوع من الصمت جديد ومختلف تواجهه الشخصية التي يحكي عنها أندرسون ـ صمت ليس ناجماً عن فقدان النطق بل عن الفقد، وعن الانتفاء، عن غياب الحياة. إنه صمت وافد من خارج النفس ولذلك فهو صيغة أو شكل من تجريب علاقة عالم اللاذات بالنسبة للذات، وهو أيضاً صمت. وبوضوح يؤوّل جورج الإحساس على أنه تقوية لاعتقاده «بأنه لا أهمية له في مخطط الوجود» (241)، لكن انعدام الأهمية هو نوع مضاد من الأهمية. محتفظاً بالحالة المزاجية التي ولدتها فيه أرض المهرجان المهجورة، يمسك جورج هيلين بإحكام. الاثنان يشتركان في نفس الشعور ولهذا يكبر إحساسهما بالهوية بينما يستوعبان هشاشته وضعفه: «كانت نفس الفكرة تدور في عقليهما، كانت هذه الفكرة هي جوهر ما شعرا به، لقد جئت إلى هذا المكان المنعزل وهاهو شخص آخر موجود» (241).

يظل هيلين وجورج صامتين. «تبادلا القبلات لكن تلك الرغبة لم تستمر». وهما يشعران بالإحراج قليلاً، «سقطا في حيوانية الشباب. ضحكا ويدأ كل منهما في جذب الآخر والاستسلام له. . . أصبحا، ليسا مجرد رجل وامرأة، ولا ولد وبنت، بل حيوانين صغيرين مستثارين» (242). يضحكان ثانية، ويتدحرج جورج إلى أسفل التل، وتجري هيلين في أثره. ثم، وهيلين ممسكة بذراع جورج، يسيران بعيداً «في جلال الصمت الوقور» (243). باستثناء الإحراج اللحظي الذي أعقب رفض كليهما للرغبة المبدئية في التقبيل، يسير الحدث الدرامي بالكامل في سهولة ملحوظة وتلقائية ـ هذه بالتأكيد هي المناسبة الوحيد في الكتاب التي نجد فيها شعوراً يمثل هذه الرفقة الحميمة القوية. يأخذ الانتباه العاطفي الذي تعلق بالصمت الخارجي، يأخذ جورج وعلى الأرجح هيلين أيضاً إلى ما وراء نطاق النفس، ويقدم لأول مرة جورج الواعي بجيرانه باعتبارهم «قومه»، وقد شعر بهم في أشد انتعاش له في غيابهم (241). يؤكد رفض الجنس على عدم الكفاية الواضح للعلاقات الجنسية في عدد كبير من القصص التي تعاملت مع هذا الموضوع. استعادة القدرة على اللعب مثل الأطفال، أو حتى الحيوانات، هو تعبير جسدي عن الحياة والمرح وهو ليس بتعبير جنسي لكنه أكثر إرضاء من النشاط الجنسي، ربما لأنه يخلو من التوتر، والعدوان، والافتراض غير الموفق لقدرات البالغين[8]. على الرغم من إدراك جورج «ليس هناك من سبيل لمعرفة ما تفكر فيه المرأة ويجول في ذهنها»، إلا أنه يشعر بحاجة

ضئيلة لأن يعرف ومع ذلك لم ينزعج من صمته ولو لمرة أثناء الحدث بأكمله (242).

إن ممارسة الحب والصداقة عبر الصمت تتفق جداً مع وصف «الحب» و«الصداقة» عند إميرسون وثورو[9]. لكن الصمت المثالي في نظر أندرسون لا يعني مفارقة أو تجاوز المادية والفناء والجنس البشري، ولكنه بالأحرى تقبل غير مؤلم في الحالة العادية لوجود الإنسان في الحياة. من ناحية أخرى فإن الصمت في «واينسبرج، أوهايو» هو تقريباً عائق دائم، عجز فظيع ينتج عما تعتبره، عن طريق الخطأ، الشخصيات التي تنطق بصعوبة ابتلاء أو مرضاً يمنع الاتصال بالآخرين. الأمر هو العكس في قصة «الحنكة». فالصمت نفسه يصبح هو الأسلوب الوحيد والأساسي الذي يمكن عن طريقه تحقيق الحب والتفاهم[10].

(2) «في زماننا»: تجنب المشاجرات

العلاقة بين شروود أندرسون وإرنست هيمنجواي عادة ما ينظر إليها على أنها أسلوبية وشكلية، خصوصاً في قصصهما القصيرة، استخدام اللغة البسيطة، والجمل الأساسية، والمواقف التي لا حبكة فيها، وكل ذلك يوحي بتأثير الأديب المخضرم على الكاتب الشاب وكذلك الفلسفة الأدبية المشتركة. تم نشر «في زماننا» بعد ست سنوات من «واينسبرج، أوهايو»، وهي على غرارها، مجموعة من القصص القصيرة التي يحكمها سياق واحد مشترك، وقد تبدو «في زماننا» كالتزام أكثر تعقيداً أو أقل براعة بجمالية أندرسون الفنية البسيطة. يحافظ هيمنجواي بالتأكيد على مسافة أكبر بينه وبين شخصياته مقارنة بأندرسون، الذي لا يبدي تردداً كبيراً في إظهار تقديره المباشر لشخصياته وتصريحه بأحلامها الداخلية. أما هيمنجواي فإنه، وباستثناءات قليلة، فقط يربط بين أفعال الشخصيات وكلامها، ويترك التقييم والتحليل للقارئ.

الاقتصاد الشديد في «في زماننا» يدل فقط على أن الجوانب الأكثر عرياً في حياة نيك آدمز وكذلك «زماننا» هي فقط ما تم تقديمه أو تصويره. وعلى الرغم من أن معظم الشخصيات في «واينسبرج، أوهايو» ظهرت في قصة واحدة فقط، إلا أننا نرى مزيداً عن الشخصيات وكذلك المدينة أكثر مما نرى عن نيك والتحولات التي تحدث في مجتمعه المحلي. تحكي قصة أندرسون عن حدث رئيسي واضح في حياة شخص ما (مثل تجسس صاحب العزة كيرتس هارتمان المحترم من برج الجرس على حجرة كيت سويفت) ـ حدث يصلح لأن يكون كذلك ويغير حياة بشكل جوهري. قصص هيمنجواي عن لقاء مفاجئ عرضي وانسحاب سهل تبدو أيضاً عارضة جداً إلى درجة لا تكون معها حاسمة، رغم أنها قد تكون كذلك.

أيضاً الإيجاز الذي عليه القصص وحتى الاسكتشات الطفيفة التي تتخللها يوسع رؤيتنا لتلقي لمحات لحظية فقط من سيرة شخصية غالباً ما تكون مستورة، ومن السرد المعلن، وكما يرى النقاد فإن، «في زماننا» تشبه خطوطاً عريضة لرواية تتناول نمو نيك آدامز من الطفولة وحتى البلوغ. قد تكون قصص نيك آدامز بالطبع هيكلاً لرواية، لكنها ستكون رواية ذات انتقائية صارمة جداً لدرجة أن تتطلب منا التأمل وإعمال فكرنا فيما يحدث بين القصص. فالاسكتشات المقحمة عن الحرب والمواقف الأخرى العنيفة مصنفة كفصول، كما لو أنها إشارة إلى التطور المستقبلي لأن تصبح رواية. في تسميته لفقرة منفصلة بأنها فصل، يتنصّل هيمنجواي تقريباً وعلى نحو قتالي من المسؤولية التي تفرضها التقاليد باعتبار أن الفصل هو قطعة (أو جزء) من عدة آلاف من الكلمات متصلة بغيرها من القطع المشابهة عن طريق الشخصيات والقصة.

الطبيعة التجريبية لـ «في زماننا» تنبثق من شكلها المادي، وبصفة خاصة قلة مساحة مادة الكتاب وبروز الكثير من الصفحات البيضاء أو الفارغة والفارغة جزئياً. الفجوة في السرد وقطع هذا السرد بفعل الصمت هما أساسيان بالنسبة للشكل والمضمون عند هيمنجواي. يميل نيك آدامز وشخصيات على غراره، تتعامل مع الحياة على أنها تطفل دخيل على خصوصياتهم، يميلون دائماً إلى الانسحاب إلى ذواتهم. أسلوب هيمنجواي النثري والتحفظ أو الحذر الشديد في نقل الأحداث من جانبه يعكسان حساسية الخبرة لدى شخصياته ويكشفان عن احترام المؤلف لتلك الحساسية. والمساحات الفارغة الكثيرة التي تأتي بين المساحات الطباعية القصيرة تشير إلى الانسحاب المرغوب والصمت المقصود من جانب للمؤلف.

ما هو حقيقي عن الكتاب بصفة عامة هو مصداقية معظم قصصه واتفاقها مع الخط العام للكتاب، خصوصاً قصة مثل «نهاية شيء ما» و«نهر كبير ذو قلبين»، اللتان تبدآن بحالة من التوتر غير المفسّر الذي يتم تفسيره فقط بشكل جزئي ويتم حله أيضاً بشكل جزئي. ويصبح غير المشروح وغير المذكور (المسكوت عنه) من العناصر الأساسية للقصص. تشبه قراءة قصة من «في زماننا» تأمل واحدة من لوحات إدوارد هوبر عن النساء المتوحدات في حجرات الشقق. فاللوحات، مثل الصور، تتكشف عن توتر من نوع ما، عن عواطف من المؤكد أن نكون جاهلين بسببها وعناصرها.

يبدو هيمنجواي تابعاً لأندرسون ليس فقط في رفضه للحبكات التقليدية كحيل زائفة، بل أيضاً في رفضه للافتراض التقليدي بأن المشاركة الفعالة في نوع من العلاقة الاجتماعية هو أمر ضروري لتشكيل الشخصية وتحققها. وكما رأينا، فإن شخصيات أندرسون الغريبة في معظمها هي أشخاص لهم خصوصيتهم الجوهرية، سواء بسبب بعض الخبرات الجارحة في الماضي، أو

بسبب اتجاه نفساني عميق، أو ـ كما تدل بعض القصص ـ بسبب الطبيعة الإنسانية نفسها. إحباطهم بسبب الإخفاق في اكتساب الحب أو الصداقة هو، على الأقل جزئياً، خطأ المجتمع الذي يقضي بأهمية مثل هذه الروابط اللصيقة مع الناس الآخرين وأهمية الكلام كوسيلة رئيسية لتحقيق تلك الالتصاقات بالآخرين. القصة الذروة، «الحنكة»، تلمح إلى الصمت والعزلة على أنهما ردا فعل يتمتعان بالأمانة والصلاحية بالنسبة لحالة الانقسام العامة للبشرية. باستخدام هذه القصة كمقياس نفسي، سندرك أن أبطال القصص الأخرى المعذبين يشعرون ويتصرفون بشكل عصبي لأنهم يعتبرون بشكل خاطئ أن عزلتهم تعني فشلهم في أن يكونوا بشراً أسوياء. ومع ذلك فإن العزلة حالة حتمية واللامنتمين يحققون ما هو أكثر إنسانية، أو أعمق عاطفة، من هؤلاء المشاركين بنشاط في المجتمع مثل توم ويلارد. من خلال نيك آدامز وشخصيات أخرى قليلة في «في زماننا»، يقر هيمنجواي ويؤكد على موقف أندرسون عن ضرورة العزلة. لكن، عن طريق نيك، يوسّع هيمنجواي (ربما بشكل منطقي) من موقف أندرسون بإظهاره أن الوحدة ليست ضرورية فحسب، بل مرغوبة وحتى ممتعة.

يشكل المثال أو النموذج أساساً لمعظم القصص: يلاحظ نيك أو يشعر بأنه مُهدد شخصياً في موقف من العنف المستتر أو الفعلي، وينسحب منه. في «معسكر هندي»، نجد أن بشاعة ولادة الطفل المتعسرة وانتحار والد الطفل تتم رؤيتهما في الغالب على أنهما انخراط نيك في الشخصية العنيفة للحياة الواقعية، لكن الولد يختار في الحقيقة أن يبقى دون انخراط. في نهاية الحدث، تطغى سذاجة مرغوبة على شواهد الخبرة، حيث «شعر بتأكد تام بأنه لن يموت أبداً»(11). بالطبع، القارئ يعرف أفضل. لكن عندما نقرأ القصص التالية، نكتشف أن مثل هذه المعرفة بالنسبة لنيك ولبعض الشخصيات الأخرى من الأفضل أن تبقى مجهولة أو يتم تجنبها. في «عاصفة الأيام الثلاثة»، يحافظ نيك وصديقه بيل على نوع من الراحة المصطنعة بينما يحتسيان الويسكي ويناقشان البيسبول والأدب أمام دفء النار في كوخ مريح بينما تعصف الريح بالخارج. لقد تم تجنب مشكلة الطقس القاسي بشكل مريح. عندما تتحول المناقشة إلى الموضوع المؤلم الخاص بانتهاء علاقة نيك مؤخراً بصديقته، يبعد عنه الألم بسهولة مستعيناً بالويسكي والرفيق الذي يواسيه، وينتهي إلى القول «لم تعد هناك أهمية الآن لهذا الموضوع»(49).

هناك سخرية ضمنية قوية في هذه القصة والقصص الأخرى يبدو أنها تشير إلى عدم نضج نيك. لو كانت القصص ساخرة، فإن التلميح المشار إليه يقصد بعدم النضج القبول الكامل لحياة الألم، والموت، والحلول الوسط، والإحباط. من المفترض أنه يجب على المرء أن يتنازل بإرادته عن سعيه إلى المتعة لأنه سعي أناني ومتناقض مع حقيقة المعاناة وحقيقة الموت. لكن يجب على

المرء أن يسأل إن كانت السخرية هي سخرية هيمنجواي أم سخرية القارئ، رغم أن هيمنجواي قد دبّر بوضوح التفاصيل (وبخاصة النهايات) الخاصة بالقصص بغرض أن ينشّط في عقلية القارئ قضايا النضج، والمسؤولية، والتقبل الصادق للحقائق. لكن لو تحدينا مذهبي المتعة والهروب اللذين يتبناهما البطل بمفهومنا الخاص عن المسؤولية الأخلاقية، فإننا سنجد القصص - وبخاصة في مجموعها أو محصلتها - تتحدى افتراض صواب المسؤولية الأخلاقية.

مثل بطل أندرسون، يبحث بطل هيمنجواي عن السعادة، لكنه بخلاف بطل أندرسون يعرف أين يجدها - في متع كصيد الأسماك، والصيد، والتزلج. تكشف السخرية المشار إليها عن عدم النضج، أو حتى الجبن، المقترنين بالتراجع أو الانسحاب عن حدود السعادة المتاحة - ما يسميه جورج ويلارد «الحنكة». لكن القصص تكشف أيضاً عن نقص الذكاء الذي توفره السخرية. ومسألة السخرية سلاح ذو حدين، أو أنها تنقلب على نفسها في النهاية، واضحة في «وطن جندي» وعلاقة القصة بقصص نيك آدامز. في «وطن جندي» النموذج المألوف واضح مرة أخرى، لكن القصة تختلف عن «المعسكر الهندي» و«عاصفة الأيام الثلاثة» بإثارتها لنقاش قوي عن الهروب، نقاش غير معقد بأي اقتراح للسخرية. لا يربط هيمنجواي في هذه القصة النضج بالتسليم بالفناء الشخصي أو المسؤوليات التي يتطلبها كل من الحب والعاطفة، بل يربطه بالاحترام البرجوازي. درس الواقع الكريه لا يقال الآن بشكل غير مباشر من خلال إنكارات البطل السطحية، وإنما بشكل مباشر من خلال التصريح المباشر من جانب أم الشاب الذي يرغب في حياة بلا تعقيدات، تلك الأم التقية الورعة المتعلقة بالملاحظات التافهة.

كريبز وقد استنفدت عواطفه بشكل أقل بسبب الحروب منه بسبب توترات العودة إلى القرية الصغيرة الواقعة في الغرب الأوسط حيث من المتوقع أن يستأنف حياته وكأنها هناك بلا تعقيدات ولا منغصات، يريد أن يعيش حياة هادئة من دون أية تأزمات أو «مناورات سياسية» ترتبط بسعيه وراء صديقة وعمل يتفوق فيه (71). تجد والدة كريبز أن كسله المستمر غير لائق إلى حد ما، بينما هو بالنسبة لكريبز - على عكس شخصيات أندرسون - يبعث على الرضا بشكل رائع. في عزلته الخاملة لا يشعر لا بالملل ولا الوحدة. ليس لديه أي اهتمام بالمستقبل، وهو راض أن يكون تعلقه بالعالم كمجرد مراقب محايد ومؤقت. بسبب تجربة الحرب التي خاضها ربما نقاد إلى أن ننسب تراخي كريبز إلى تمزق مؤلم غير عادي في حياته. لكن الحرب بالنسبة لكريبز كانت بشكل رئيسي تجربة مبهجة، وليست تجربة محزنة. من الحقيقي أنه في الحرب «كان أداؤه على نحو سيئ، وكان مرتعباً بشكل مثير للاشمئزاز طوال الوقت»، لكنه في الغالب يفكر في مشاركته في المعركة على أنها «أوقات كانت قادرة على أن تجعله يشعر بالهدوء والصفاء داخل نفسه عندما يفكر فيها،

أوقات تعود إلى فترة طويلة جداً في الماضي عندما قام بعمل ذلك الشيء الوحيد، الشيء الوحيد الذي يقوم به الرجل بسهولة وبشكل طبيعي، عندما قد يتسنى له القيام بشيء آخر»(69-70). استمد كريبز من تجربة الحرب التي خاضها معياراً للبساطة يقارن به تعقيد المعيشة في البيت مع والديه، والشعور بالضغط للعثور على عمل، وبصفة خاصة، البحث عن عشيقة. كانت علاقاته الجنسية غير معقدة في أوروبا لأنه لم تكن هناك احتمالات وبالتالي لم تكن هناك توقعات للتحدث مع الفتيات الألمانيات أو الفرنسيات. كانت المعركة مثيرة رغم أنها كانت مرعبة بالنسبة لكريبز، وكونه جندياً أعطاه إحساساً بقيمته، ولم تكن هناك ضغوط تتجاوز المتطلبات الخاصة بأعباء كل يوم بعيداً عن خوفه من أن تدمره الحرب، كان كريبز يحب قراءة كتب الحرب التي حارب فيها وإذا استطاع، كان يرغب في مناقشة الحرب مع المحاربين القدماء الآخرين بطريقة صريحة وأمينة لا تختلف ممارسة كريبز للانعزال، الذي سعى إليه، كثيراً جداً عن ذلك الانفصال الذي عند نيك آدامز. الاختلاف الكبير هو أن كريبز يعيش في أسرة تحكمها أم آمرة فضولية، في حين أننا لا نرى بشكل عملي شيئاً من جانب والدة نيك في قصصه، نرى بالأحرى نيك مع والده، رفيقه المفضل في الصيد.

يتخذ كريبز موقفاً سلبياً من شخصية الكاتب العمومي بارتلبي عند ميلفيل ويقول عنها القليل تقريباً. تفضيله لعدم القيام بشيء فيما يتعلق بتقديم نفسه إلى امرأة أو وظيفة ينبع من تقدير مدروس بأن أية ميزة مكتسبة لا تستحق الجهود، وبشكل رئيسي وبالذات الجهود المبذول في التحدث. «كان يود الحصول على فتاة لكنه لم يكن راغباً في قضاء وقت طويل في الحصول عليها. لم يكن يريد الدخول في مؤامرات ومناورات. لم يكن يريد القيام بأي غزل أو طلب مواعدة. ولم يرغب في ترديد المزيد من الأكاذيب. فلم يكن هذا يستحق» (72). في حين كان الحصول على فتاة شيئاً غير مبالغ فيه كان ذلك شيئاً غير جذاب بدرجة كافية بالنسبة لكريبز، الذي لم يكن له أيّ اهتمام بتحقيق نجاح على المستوى الاقتصادي والاجتماعي.

عندما يحدد هيمنجواي أسباب تفضيل كريبز للكسل وعدم الارتباط، فإنه يؤكد على كراهية كريبز للتحدث. كان كريبز يحب وجوده وسط الفتيات الفرنسيات والألمانيات لأنه «لم يكن هناك كل هذا التحدث الكثير. لم يكن بوسعك التحدث كثيراً ولم تكن بحاجة للتحدث»(72). وكريبز ليس واحداً من شخصيات شيروود أندرسون الغريبة التي تعاني من تعذر النطق، لكنه رجل يعتبر أن أي مجهود يبذله لإقناع شخص ما بوجهة نظره هو محنة معقدة وربما فاشلة. فالكلام إما أن يكون تافهاً (فهو في هذه الحالة مضيعة للوقت)، أو مضللاً، كما هو الأمر في الكلام المتفاخر لرفاق الحرب القدماء، أو دفاعياً، كما هو في محادثته مع والدته، التي تحث

كريبز على أن يصبح أكثر تحملاً للمسؤولية. تتقدم القصة وتتطور من خلال القيام بتكثيف جميع أنواع الحوار. في البداية يتم إخبارنا بالتنامي في عدم الارتياح الذي يشعر به كريبز من جراء العبء المفروض عليه للتفاخر ببشاعات الحرب التي شهدها، لكن سرعان ما «أصاب كريبز الغثيان بشأن خبرات هي نتاج للكذب أو المبالغة»(71). نوع الاضطرار نفسه لأن يكون صادقاً هو الذي جعل كريبز يستجيب بشكل مقتضب للأسئلة وللحماس البريء من جانب أخته الصغيرة. أثناء المحادثة التي جرت معها على الإفطار، والتي كانت ترغب فيها وبشكل قوي أن يعترف كريبز بحب لم يكن يشعر به، كان يجيب في برود وبشكل متقطع على فترات (أثناء قراءة الجريدة) على سلسلة من الأسئلة: «نعم؟ . . . ثقي في هذا . . . أنا لا أعرف . . . بالتأكيد. أنتِ فتاتي الآن . . . بالتأكيد . . . أوه، هوو . . . ربما»(74). وعندما تغادره أخته، تستأنف والدته الاستجواب، لكن جديتها المقترنة بالدموع فيما يتعلق بموضوع مستقبل ابنها تجعل الرد مستحيلاً من جانبه بغمغمة مراوغة. وكريبز، الذي يمكنه الشعور بالراحة مع الناس فقط عندما «لا تكون بحاجة إلى التحدث»(74)، مُواجه الآن بسلسلة من الأسئلة والطلبات مشحونة بالتفاهات العميقة والورعة، مثل «لا يمكن أن تكون هناك أيدٍ عاطلة في مملكة الرب . . . هدف واضح في الحياة . . . ثقة في المجتمع . . . العمل كله جدير بالاحترام»، و ـ الأكثر إثارة للغضب فيها كان ـ « ألا تحب أمك، يا ولدي العزيز؟»(75).

مجبراً على الإجابة عن الاستفسارات المتعلقة بالله والأم، أولاً يقول كريبز بصدق أنه لا يؤمن بالله ولا يحب أمه. لكن قول الحقيقة هو رد أكثر تدميراً بالنسبة لأمه عنه بالنسبة لأهالي المدينة الذين يريدون منه فقط أن يخبرهم بقصص مثيرة عن الحرب. لأنه بالنسبة لها كان الكذب فقط سيفي بالغرض. «لم يكن ثمة فائدة. لم يكن باستطاعته إخبارها، لم يقدر على أن يجعلها ترى الحقيقة. كان من السخف أن يقول (أنه لم يحب والدته). لقد تسبب في جرحها فحسب» (76).

يجبر الحدث كريبز على اتخاذ قرار بالرحيل. يتخذ ويلارد في واينسبرج، أوهايو نفس القرار في مواجهة مشابهة مع أبيه، الذي يطالب ابنه بأن يكون طموحاً كنوع من الطاعة نحو والده. يتمرد كريبز مثل جورج ويلارد على السعي إلى النجاح ليس بدافع الكسل، بل كاعتراف واضح جداً على خداع أيديولوجية النجاح الواضحة في مبادئ السيدة كريبز التقية. والحدث أكثر من كريه بالنسبة لكريبز، فهو يضعه في مكان خطأ: «لقد شعر بالأسف على أمه وهي قد دفعته للكذب»(77). يسري الأمر وبشكل صحيح على كل محادثات كريبز ـ المحادثات الفعلية مع أهل المدينة، التي كان قد أنهاها، وتلك الافتراضية مع العشيقات. العلاج الوحيد بالنسبة لكريبز

هو الانسحاب عن عائلته كلية، الرابطة الإنسانية الوحيدة المتبقية له. «سيذهب إلى كانساس سيتي ويحصل على عمل وسوف تشعر(أمه) بالاطمئنان لذلك. ربما يكون هناك شجار آخر وحيد قبل مغادرته» (77). إن الحاجة لتجنب المشاجرات هي من أقوى الدوافع في مجموعة «في زماننا». وفي قصة «نهاية شيء ما»، يثير نيك مشاجرة غير حادة مع فتاته، مارجوري، عندما أرادا إنهاء علاقتهما الغرامية، لكن الغرض من هذا الشجار هو بالفعل تجنب مزيد من المشاجرات الطويلة والمهددة للعلاقة التي تحولت من كونها «مرحا» إلى كونها التزاماً. بعد مغادرة مارجوري، يصل بيل صديق نيك ويسأل:

«هل أصبحت على ما يرام؟»

«نعم»، قال نيك، وهو يكذب، ووجهه على البطانية.

«هل وقع شجار؟»

«كلا، لم يكن هناك أي شجار»(35).

مثل كريبز، سيتأزم نيك لفترة قصيرة بسبب الشجار القصير غير المستحب، لكن الإيحاء الذي تولد هو أنه قد هرب من دون إصابات أو أذى أساساً.

يضع عدد من القصص أمام القارئ صعوبة أكبر بكثير، فيما يتعلق بتقييم شرعية، وأخلاقية، وبصفة خاصة رجولة الانسحاب من المشاجرات الكريهة، مما حدث في «وطن جندي» وفي «الطبيب وزوجة الطبيب»؛ فقد انسحب والد نيك مرتين من المواجهات غير المرغوب فيها ـ أولاً، من الهندي الذي يدعي أنه لص ويتحداه للقتال وثانياً، من زوجته، التي تبدأ في مناقشة نفس هذه الواقعة مع إنكار عاطفي لأيّ سوء نية عند الهندي. عندما يقطع الطبيب المحادثة مع زوجته ويشترك مع ابنه في صيد السناجب، فإنه يبدو جباناً بالتأكيد. فهو لن يقاتل الهندي الأقوى جسدياً ولن يناقش قضيته مع زوجته المملة الساذجة. تعرض القصة، ضمن حدودها، القليل من مواجهة عواقب الجبن الذي تثيره، لكن في سياق مجموعة (في زماننا) على وجه الإجمال، يتم جعل الجبن يظهر كبديل متزن ومشروع للمواقف المعقدة بشكل يائس والتي لا طائل من ورائها. يتطابق الطبيب آدامز مع كريبز في رد الفعل إزاء أنواع الضغوط المشابهة التي تفترض حالات من المشاكسة والعدوانية، وتفترض المشاركة في محادثات لا يستطيع فيها تقبل الشروط والمواقف الأخلاقية للشخص الذي يتحادث معه. ينصرف الطبيب آدامز عن التوبيخ الساخر من جانب الهندي مثلما فعل كريبز مع الرجال الذين يريدون سماع قصص غير معقولة عن الشجاعة، معتقداً أن صورة الحياة العسكرية المستقرة في أذهان أهل المدينة ما هي إلا كذبة أو

وهم. ويطريقة مماثلة أيضاً، ينصرف الطبيب آدامز عن زوجته، وكريبز عن أمه، لأنهما يجدان أن ثمة استحالة في مجادلة الوعظ السهل الذي تتفوه به النساء.

النمط نفسه حاضر بوجه عام أيضاً في قصة «الملاكم»، التي يتعرض فيها نيك آدامز أولاً إلى تهديده بالهجوم الجسدي ثم بعد ذلك إلى الانزعاج الأكثر خبثاً بسبب الدماثة غير المناسبة، فينسحب من الشجار. يصيبه الذهول لبرهة، لكن ليس هناك إيحاء بأن الحادث المزعج قد ترك أيّ أثر دائم عليه. الحادث الذي يؤدي مباشرةً إلى مواجهة الملاكم ورفيقه قد لا يبدو أكثر من انتقال وظيفي، لكن إيقاعه وغموضه يشكلان النمط الاجتماعي للأحداث الكبيرة التي في القصة. فقد كان نيك يختلس توصيلة على قطار للبضائع عندما نادى عليه عامل المكابح.

(يا لعامل المكابح القذر. سينال منه يوماً ما. سوف يتعرف عليه ثانية. كانت هذه طريقة في التصرف.

«تعال إلى هنا أيها الفتى. لديّ شيء لك». لقد وقع في الشرك. ياله من عمل أخرق قد أتاه. لن ينالوه ثانية بهذه الطريقة.

«تعال إلى هنا أيها الفتى. لديّ شيء لك». ثم ضربة عنيفة فوقع على يديه وركبتيه بجانب خط السكة الحديد(53).

بعد سيره لفترة. يصل نيك إلى مخيم ملاكم محترف مشوّه الوجه على نحو سيئ ورفيقه الأسود، وفي هذه المقابلة يمر نيك بتجربتين، مثلما حدث مع عامل المكابح، الحفاوة الظاهرة والهجوم التهديدي. لكن في الموقف الذي امتد بشكلٍ أوسع نجد أن علاقة الطيبة المعروضة والتهديد الفعلي أكثر تعقيداً بكثير ولذلك فهو أكثر شراً. بينما كان نيك يسير باتجاه نار المخيم، الملاكم، أد فرنسيس، يتصرف هذا ضده على الفور على نحو قتالي ويبدو (مثل الهندي في «الطبيب وزوجة الطبيب») أنه يحاول افتعال معركة:

«فلتصبه بحجر في وقت ما عندما يمر من هنا»، نصحه الملاكم.

«سأصيبه به».

«أنت شخص شكس، أليس كذلك؟»

«كلا»، أجاب نيك.

«أنتم جميعاً أيها الفتيان شكسون».

«يجب عليك أن تكون كذلك».

«هذا ما أقوله». (55)

سرعان ما يصبح أد أكثر رقة مع نيك ويعرض عليه الطعام، لكنه بعد ذلك يتصور أن نيك قد أهانه ويتحداه للقتال. يتجنب نيك الملاكمة عندما يقوم الرجل الأسود، باجز بضرب أد بهراوة مكسوة بالجلد. من حيث الأخلاق والسلوك، فإن الرجل الأسود هو على النقيض من أد، مهذب جداً ورسمي في الإتيكيت بشكل غير ملائم. فهو يعتذر لنيك - ويناديه بالسيد آدامز - ويقوم بالطهي له، ويعطيه «ساندويتش» ليأخذه معه، «كل هذا بصوت زنجي خفيض وناعم ومهذب»(62). ولأن هذا هو التصرف المعتاد منه، فإن هيمنجواي لا يخبرنا بشيء عن أفكار نيك أو مشاعره. فكلماته طوال الوقت منزوية وقليلة، يرد بشكل لطيف على كلام الآخرين ولا يعلن أبداً شعوراً أو موقفاً خاصاً به. نرى فقط حركاته الانعكاسية: محاولته لتجنب الصراع، تناوله للطعام المعروض عليه، مغادرته عندما يقترح عليه باجز استحسان ذلك. كان الشجار مصدر تهديد لحظي، لكن نيك تجنب علقة ساخنة وتمكن من الانسحاب.

التوازي بين «الملاكم»، و«وطن جندي»، و«الطبيب وزوجة الطبيب»، هو في انفصال البطل عن نوعين متضادين من عدم الارتياح، ذلك الذي للمشاكسة الفعلية أو التحرش المنطوق وذلك الذي للتأدب المتملق. مثل كريبز والطبيب آدامز، تتم مخاطبة نيك أولاً بخشونة ثم بعد ذلك بكلام معسول. إن التهذيب والإتيكيت الشديدين لباجز ليسا فقط غير ملائمين لمواجهة متشردين، بل يسهمان في خلق جوّ من النفاق الشرير في العلاقة بين الملاكم السابق المجنون والبشع وبين الرجل الأسود المتملق الذي يجب أن يضربه كل فترة والذي قد يكون عشيقه. إن باجز، بما له مما يطلق عليه فيليب يونغ «الوقار العدواني»، كان برغم ذلك في السجن، «طعنت رجلاً بسكين» ويعترف بأنه يستمتع «بالعيش مثل رجل محترم (جنتلمان)» على أموال أد (61). [12] كما في القصتين الأخريين - فإن هؤلاء يخوضون أولاً مواجهة مع العنف ثم مع التهذيب - الصوت المهذب الذي يلح في اللياقة ليس عكس التهديد الجسدي وإنما هو درجة أرقى تهذيباً للشر منه. مثل السيدة آدامز والسيدة كريبز، يستخدم باجز لياقته الرائعة كأداة سيطرة.

في «ثلج عبر الريف»، بإمكان نيك - مع صديقه جورج - التعبير عن رأيه بشكل أكثر راحة فيما يتعلق بالإغراءات النسبية لمسؤوليات البالغين وحرية الشباب - وهي القضية المصرّح بها في «عاصفة الأيام الثلاثة» و«وطن جندي»، والقضية الخفية أو التي لم يصرّح بها في قصص أخرى، مثل «الملاكم»، والتي تقدم أيضاً نوعاً من الوضع العائلي المليء بتوترات ليست مخالفة تماماً لتلك التي بين أبوي نيك. في «ثلج عبر الريف»، نعلم أن زوجة نيك سترزق بطفل وأنه يجب عليه أن يعود إلى الولايات المتحدة. لا يتفق نيك مع جورج إلى حد ما في أن التخلي عن

التزحلق في جبال الألب من أجل ذلك النوع من الحياة المحترمة هو «الجحيم»، لكنه لديه حماس قليل لذلك (111). يمكننا أن نخمّن أن حياة نيك المستقبلية كزوج وأب ستكون عبارة عن شجار لا ينتهي. وكما تنتهي القصة، فإنه هو وجورج يمددان من التحاشي المؤقت لهذا الأمر عن طريق الاستمرار في تزحلقهما. إن طيران نيك في السطور الأخيرة من القصة، ولمرة وحيدة فحسب، هو هروب رمزي فقط. ولذلك السبب تبدو قصة «ثلج عبر الريف» شاذة ومتناقضة بالطبع مع الإيقاع المتكرر في قصص نيك آدامز بالإضافة إلى بعض القصص الأخرى. العنف والزواج يهددان نيك مراراً وتكراراً، لكننا نراه هنا فقط كشخص خاضع وغير قادر على الانسحاب.

الشجار الذي يحاول نيك والشخصيات التي على شاكلته تجنبه (وبنجاح في الغالب) يبدو بدرجة متوسطة غير مزعج بالمقارنة بالحوادث الوحشية المكوّنة لـ «الفصول» التي يحشرها هيمنجواي بين القصص في مجموعة «في زماننا». لكن الاسكتشات المفزعة، التي تركز كلها تقريباً على القتل الرهيب، تمثل في النهاية نوع الحياة التي يجب تجنبها. الاختلاف في الدرجة لكنه ليس في الجوهر مع المواقف المهددة، والمعقدة، والمدمرة التي يتمنى نيك والآخرين بشكل غريزي الهرب منها. إنها بالفعل عنيفة، في حين أن القصص عنيفة بشكل كامن فقط وتمثل الحياة الخاصة لشخص غير متوافق أكثر مما تمثل الحياة العامة للحرب وأشباهها ـ مصارعة الثيران والجريمة.

ثمة موضوع رئيسي مشترك بين القصص والاسكتشات وهو عملية الولادة، عملية لها خصوصية يبدو أن هيمنجواي مجبر على تقديمها كشيء عنيف وغريب. في «على الرصيف في سميرنا» وفي «معسكر هندي»، أول قصتين، و«الفصل رقم اثنين»، الذي يعقبهما، نجد أن الإنجاب وعلاقة الأمهات وأطفالهن تم وصفها أو تصويرها على أنها شيء عنيف ومخيف وشنيع. في «على الرصيف في سميرنا»، قصة حرب غير شخصية شديدة الشبه بالفصول أكثر منها بالنسبة للقصص من حيث الشكل، والأسلوب، ومادة المضمون، تستهل «في زماننا» بموضوع أو تيمة أهوال الولادة ورعاية الأطفال. في وصف الإجلاء في سميرنا، يقول الراوي المجهول: «كان الأسوأ... هو النسوة بأطفالهن الموتى»، وكان ذلك أسوأ من، «النساء اللائي كن في حالة ولادة... في دهشة كيف أن قلة منهن قد متن» (11-12). وقصة «المعسكر الهندي»، التي تأتي بعد ذلك، قصة أمومة وحشية بصفة خاصة وبسبب ميدانها الريفي الهادئ وموقعها في التسلسل، نجدها تشير ضمناً إلى تفاهة الفرق بين وقت الحرب ووقت السلم، وأبشع التفاصيل في الإجلاء القسري عن سميرنا مرتبط في بشاعته بالأحداث الهادئة في قصة «هناك في ميشيجان». وكذلك في «الفصل رقم اثنين»، وهو فقرة متعلقة بإجلاء أدريانوبل، يقول الراوي

المجهول، «كانت هناك امرأة لديها طفل رضيع ومعها فتاة صغيرة تضع بطانية فوقها وتبكي. تنظر إليها بنظرة فزع شاحبة» (21). ونظراً لأن القصة التالية «نهاية شيء ما»، والتي ينفصل فيها نيك عن صديقته، فإننا نستنتج أن ثمة علاقة بين الحقائق البشعة للولادة والبراءة الناضرة للغزل الريفي، وربما نخمن أن خطوبة نيك ومارجوري قد انتهت على ما يرام. في قصة «ثلج عبر الريف»، يواجه نيك بسبب أبوته الوشيكة الاضطرار إلى التخلي عن الحياة الرياضية والخضوع لمزيد من الواجبات التقليدية.

إن عملية تلخيص الولادة على أنها بيت الداء وعملية التركيز على الأمهات والأطفال الرضع (وأحد الآباء) كضحايا لا يستحقون بالمرة المعاناة ربما تبرر معالجة هيمنجواي المتعاطفة مع دافع الهرب من الصعوبات التي لشخصياته. كل الارتباطات الصحية العادية والمؤيدة للإنجاب ـ الحب، النشاط الجنسي، والنموّ ـ يتم تقويضها بوحشية في الوقائع والأحداث الافتتاحية الخاصة بمجموعة «في زماننا». هؤلاء الذين يعيشون بعد أن يولدوا، مثل نيك، يواجهون بشكل مستمر ما يعرضه هيمنجواي على أنه العناصر المكمّلة للميلاد ـ وبصفة أساسية الموت، ولكن أيضاً الألم الحتمي الذي ينتج عن الارتباط الجنسي وعن دخول مرحلة البلوغ وذلك في أبسط تعبير. في الشخصيات التي تتبرأ من الأمّهات والعشاق، والتي تقاوم الثورة الانفعالية الناجمة لزوماً عن، فيما يبدو، رؤية ميلاد فظيع يعقبه انتحار، نرى في هذه الشخصيات رغبة لإبطال عملية الميلاد. بصفة خاصة داخل المخابئ المريحة الواقية في «عاصفة الأيام الثلاثة» و«نهر كبير ذو قلبين»، حيث يرى نيك آدامز السلام والمتعة هما في داخل الأرحام المؤقتة التي هي مبعث رضا لبعض الوقت تماماً مثل الحرية والبهجة الناجمين عن التزحلق على الجليد أو صيد الأسماك، والتي هي تعبيرات عن حاجته للتخلص أو التحرر من عالم الضرورة الضاري والطائش والمهلك، والذي هو ظاهر بوضوح بوجه عام في حقيقة الولادة.

الولادة ليست الرابطة الوحيدة بين قسوة الحياة التي يقاومها نيك في القصص والاسكتشات العنيفة، وليست هي الأكثر أهمية؛ فالبطل في العديد من القصص ينسحب من المواجهة مع الآخرين ،تلك المواجهة التي تتسم مبدئياً وبوضوح بحب العراك ثم بالدماثة الخبيثة. إن التهديد الجسدي المادي هو فقط أكثر سفوراً أو جلاء من التهديد المعنوي المحتشم. هناك في جميع الاسكتشات تقريباً خلاف جذري بين مضمون العنف والأسلوب الغبي في المحادثة، مثل ذلك الأسلوب الذي لباجز والسيدة كريز، الذي قد يبدو مهدئاً وملطفاً، لكنه في الحقيقة مثير للنفور. إن الفصول هي جزئياً نوع من الأحاديث الذاتية المسموعة بشكل عابر، وشذرات من محادثات، ورسائل من المراسلين الحربيين. وفي تلك التي تبدو كملاحظات مسموعة مصادفة في البار،

ندرك بصفة خاصة النبرة التافهة للرواة الغافلين عن حجم الرعب والشناعة في رواياتهم. مرات عديدة تكون اللغة الشاعرية الرقراقة هي لغة هذا الجنتلمان الرياضي الإنجليزي، في حين أن المضمون هو ذلك المضمون الذي للمذابح. تتحقق في «الفصل الرابع» بصفة خاصة الآثار الغريبة غير المقصودة في تفريق هذا الفصل بين اللغة والموضوع.

(كان يوماً حاراً فظيعاً للغاية. قمنا بتثبيت محكم تماماً لأحد المتاريس عبر الجسر. كان بدون ثمن ببساطة. حاجز شبكي كبير وقديم من الحديد المطاوع من واجهة بيت. ثقيل جداً فلا يمكن رفعه عن الأرض، وكان يمكنك أن تطلق النيران من خلاله وكان يتوجب عليهم تسلقه. كان عالياً تماماً. حاولوا اجتيازه، فأطلقنا عليهم النار من على مسافة أربعين ياردة. قاموا بمهاجمته، برز الضباط بمفردهم وحاولوا التأثير فيه. كان عائقاً ممتازاً تماماً. وكان ضباطهم بارعين جداً. أصبنا بالارتباك والانزعاج على نحو مرعب عندما سمعنا أن أحد الجناحين قد تم تدميره، فكان علينا أن نتراجع(37)).

تتغيّر نبرة الاسكتشات من الموضوعية الشديدة الخاصة بتقرير المراسل المجهول، إلى المزاح الموضوع في غير موضوعه والخاص بالضابط البريطاني الذي يتمتّع بوقتٍ «ممتاز تماماً» في المعركة. النبرة الموضوعية، التي لا تعبّر عن أي عاطفة، أكثر مناسبة بوضوح من نبرة الحماس الصبياني، التي تعبّر عن الزيف والنقص في العاطفة. لكن نوعي اللغة يحميان المتحدث من التعبير عن وربما الشعور بالرعب. ليس بمقدور أحد في «في زماننا» التعامل بأمانة وصدق مع الألم. المواقف المتكررة إزاء المعاناة هي تجنبها أو التنكر لها. الملاكم، والرجال الذين يطلبون من كريبز أن يروي لهم قصصاً مثيرة عن الحرب، والطبيب آدامز ـ الذي شعر، بعد قيامه بالجراحة في قصة «المعسكر الهندي»، شعر بـ «بابتهاج وثرثرة مثل لاعبي كرم القدم في غرفة الملابس بعد إحدى المباريات» (18)ـ يجد أن الأوضاع العنيفة هي المناسبة للرجولة المتفاخرة والحازمة. آخرون، مثل زوجة الطبيب، وباجز، ووالدة كريبز، ينكرون وجود القسوة، لأن الصعوبات بالنسبة لهم من الممكن التغاضي عنها أو التستر عليها بالتقوى والدماثة.

يواجه نيك والأبطال الآخرون اللامنتمون فقط لغة العنف (وفي المقابل، اللغة التي تنكر العنف) أكثر من العنف الفعلي الذي يسود في الاسكتشات. عاطفتهم التي تتحكم فيهم وخوفهم قد يبدوان أكثر ملاءمة لأحداث الحرب منهما لتلك الأحداث الوادعة الداخلية والمحلية. لكن الرغبة في تجنب المشاجرات التي في المواجهة الاجتماعية هي بالمفهوم المنطقي الواسع رغبة في تجنب عنف الحرب واللغة العرضية المتكلفة للروح الرياضية التي يوصف هذا العنف من خلالها.

يظهر نيك نفسه في «الفصل الرابع» كشخصية في الحرب. إنه بعيد عن فترة صباه البسيطة

التي عاشها في ميشيجان.

(جلس نيك وظهره إلى حائط الكنيسة حيث قاموا بجره ليكون بمأمن من نيران المدافع الرشاشة التي في الشارع. امتدت رجلاه على نحو بشع. كان قد أصيب في عموده الفقري. وكان وجهه مبللاً بالعرق ومتسخاً. كانت الشمس تلمع على وجهه. كان نهاراً قائظ الحرارة. وكان رينالدي، ذو الظهر الكبير، والذي كانت أدواته متناثرة في المكان، ممدداً ووجهه نحو الأرض قبالة الحائط. نظر نيك إلى الأمام مباشرة بتألق. كان الجدار الوردي للمنزل المقابل قد سقط منفصلاً عن السقف، وتدلى هيكل سرير حديدي تعرض للالتواء نحو الشارع. وكان هناك نمساويان ميتان ممدان بين الأنقاض في ظلال البيت. وكان هناك أموات آخرون في عمق الشارع. كانت الأمور تسير سيراً حسناً في المدينة. كانت تسير على ما يرام. وسيمر حاملو النقالات على الطريق في أي وقت الآن. أدار نيك رأسه بحذر ونظر إلى رينالدي. «سينتا رينالدي. سينتا. لقد عقدنا أنت وأنا سلاماً منفرداً». لا يزال رينالدي مستلقياً في الشمس يتنفس بصعوبة. «لسنا وطنيين»، أدار نيك رأسه بحذر بعيداً وابتسم والعرق يتصبب منه. كان رينالدي مصغياً بإحباط). (63)

أحداث الاسكتش تتفق مع هيكل العديد من القصص: تنتهي المعركة والآن، بوصول حاملي النقالات، سيبدأ التنظيم وإعادة الترتيب. السيدة آدامز، وباجز، وشخصيات أخرى قليلة هي قوى مهدئة متشابهة في القصص، تقوم بترتيب الأوضاع الكريهة مثل إخلاء حاملي النقالات للموتى والمصابين.

في الإعلان عن قرار انسحابه من الحرب، يمدد نيك ويكرر بشكل أساسي نمط الانسحاب من الارتباط غير المرغوب فيه الذي نراه في قصص ميشيجان. الحرب هي وضع متطرف، لكنها مع ذلك «شجار» يوضح نفس الصعوبات التي يواجهها نيك مع مارجوري وكريبز مع والدته. إن المغزى الضمني لتعليق نيك، «لسنا وطنيين»، هو عدم وجود انسجام بين الكذب الوطني والموت والدمار الذي يستلقي فيه نيك مصاباً. التعبيرات الوطنية الوحيدة الغامضة في اسكتشات الحرب هي التعليقات الحماسية لاثنين من الإنجليز يبدوان وكأنهما يعتبران المعركة حدثاً رياضياً.

لقد فصل كريبز، كما رأينا، الحديث المتعلق بالحرب عن الحرب ذاتها، وهو يحب قراءة الكتب التي تصف المعارك بنبرة نزيهة محايدة موجودة بالاسكتشات الأكثر موضوعية في «في زماننا». إن ذكريات الحرب التي يسمعها كريبز هي أكاذيب في الغالب، كما هو الأمر على الأرجح بالنسبة لنيك فيما يتعلق بالحديث الوطني الذي يسمعه والذي هو الآخر أكاذيب في الغالب. مثل هذا الحديث، بالطبع، لا يسعنا سوى تخمينه، عن طريق قرائن محدودة مثل

استخدام نبرة الصوت الخاصة بمشاركين بعينهم في المعركة وميل الكثير من العالمين ببواطن الأمور إلى التفاخر والاعتزاز بالأوضاع العنيفة. نجد الطبيب آدامز في «المعسكر الهندي» أكثر انزعاجاً بشأن كفاءته المهنية منه بشأن صرخات المرأة الهندية («صرخات غير مهمة. لا أسمعها لأنها ليست ذات أهمية(16)»). واتهام نيك لصديقته مارجوري، بأنها تعرف أن كل شيء ليس هناك ما يبرره بالتأكيد في الأحداث الختامية لقصة «نهاية شيء ما»، يبين فقط غضب نيك نحوها، لكن التهمة الضمنية أو الصريحة من جانب نيك، ووالد نيك، ومن جانب كريبز نحو الصديقة، والزوجة، والأم هي الكلام بثقة غير مبررة. وأنهن «يعرفن كل شيء»، بينما البطل المذكر، «لا يعرف ما الذي يقوله» (34).

على نفس النهج يشبه هيمنجواي الكلام، مثل أندرسون، بأنه زائف، ويثقل على أبطاله بجوقة من الأصوات التافهة المحيطة بهم تتلفظ بشعارات تستحث العاطفة، والرجولة والمسؤولية. هذه الأصوات، التي تنقل رأياً يلقى قبولاً وانتشاراً، توّضح إفقار اللغة المتاحة وتجريدها من خصوبتها. «عاصفة الأيام الثلاثة» تعتبر كشفاً هزلياً نوعا ما للطبيعة الفاسدة للمحادثات. تدور القصة في الغالب حول ولدين يتجولان، ويدور حوار مفكك فيما بينهما عن موضوعات يعرفان عنها القليل جداً ـ البيسبول والأدب. وهي محاكاة ساخرة تنال من تلك المحادثات الخاصة بالكبار البالغين والتي يعلن فيها الناس عن آراء مبنية على أساس ضعيف جداً من المعرفة، وتبين القصة تعبير الولدين المتشكك في الآراء المتلقاة («هناك الكثير مما لا نعرفه دائماً»(41)) أو «في صميم» المعلومات نفسها (جون ماكجرو «يشتري حسب رغبته. أو يثير السخط حتى يضطروا للبيع إليه» (41)). لا يعرف الولدان سوى القليل جداً عن أي شيء، غير أنهما يتلفظان بتعليقات حكيمة مثل «لكل شيء ما يعوّضه» ويعتقدان أنهما «كانا يعقدان مناقشة على مستوى رفيع» (45,44). بعد صفحات قليلة من حوار عشوائي عن موضوعات متفرقة، نعلم أن الغرض الحقيقي من الحديث هو تجنب التطرق إلى موضوع انفصال نيك عن مارجوري. وعندما يتطرق بيل أخيراً إلى الموضوع، يتوقف نيك بسرعة عن طلاقته ويستجيب لكلمات بيل الاستحسانية بصمت تام تقريباً: «أظن هذا. . . .لم يقل نيك شيئاً. . . . لم يقل نيك شيئاً. . . . «بالتأكيد». . . . «نعم». . . . أومأ نيك. . . . جلس نيك هادئاً. . . لم يقل نيك شيئاً. . . «دعنا نحتسي شراباً آخر» (46-47).

الحديث عن البيسبول والأدب، رغم الغرور الذي يملؤه بعض الشيء، حديث لا ضير فيه، لكن عندما تصل المحادثة إلى قضية جوهرية، يتوقف نيك عن الكلام. ربما كان يشعر بالإحراج، وعدم الارتياح، وحتى بالذنب أو الندم، لكن ليس هناك شك في أن أفكاره كانت مرتبكة. كما

في «نهاية شيء ما»، لا يعرف ما الذي يقوله. ومثل الكثير من حوارات هيمنجواي، تنتهي المناقشة المتعلقة بمارجوري بالتملص أو التهرب من القضية، رغم أن التهرب ينشأ عن حيرة حقيقية، وليس عن خوف أو ازدراء. يقول نيك، «لا ينبغي عليّ التحدث عن هذا»، ويضيف بيل، «أنت لا ترغب في التحدث عن هذا» (48). وبينما تنتهي القصة بأخذ الولدين لبندقيتيهما والانطلاق إلى الصيد، يشعر نيك بأنه «لم يعد لأي شيء من ذلك أهمية الآن»(49). بالتأكيد يبدو التعامل مع علاج مشكلة ما عن طريق التهرب موضع شك من الناحية التحليلية، حتى أن القارئ قد يداخله الشك هنا، كما في عدد من القصص التي تتعامل ظاهرياً مع الانفصال السهل جداً للأبطال عن الصعوبات، إن كان نيك قد تحرر أو تخفف فعلا من ذنبه وقلقه. لكن هناك شك قليل في أن نيك لا يمكنه التحدث عن هذا، سواء مع مارجوري أو مع بيل، وأن الحديث الذي ينشغل فيه فعلاً هو محاكاة قوية لنوع من حديث البالغين الذي نسمعه من أبيه وأمه.

إن عدم ارتياح هيمنجواي للكلام، والإحساس بعبثه واستحالته، وخلوه من المعنى متغلغل كما هو متغلغل لدى أندرسون، لكنْ هناك ألم ويأس انعزالي بشكل أقل جداً لدى هيمنجواي؛ فشخصياته يمكنها أن تنسجم في حياتها بسهولة من دون أن تتكلم، وفي الغالب تعزف عن الكلام تقريباً. وينبع عدم ارتياحها من خشيتها أن توجد في مواقف متوقع فيها التحدث وكون هذا التحدث محكوماً بأهميته من جانب الخصم الذي يفرضه عنوة عليها. لكن عدم الارتياح في هذه القصص الموجزة قصير الأجل، وقد ينسحب الأبطال إلى الغابات الباعثة على الارتياح.

هناك بطل لم ينسحب بسرعة وهو الشخصية المركزية في «قصة قصيرة جداً»، والذي، انتهاكاً لمبدأ نيك آدامز الخاص بالحذر الشديد في العلاقات مع النساء، يقع في حب ممرضة في مستشفى عسكري وتخونه هي. في المستشفى يتبادلان الحب بانشراح وبمرح طفولي، و«يطلقان نكتة عن الصديق أو الحقنة الشرجية» بعدما أعدته هي لطاولة العمليات (65). يجب أن يكبح الجندي المصاب جماح نفسه عن إفشاء السر عن أي شيء أثناء الوقت السخيف الذي من الممكن أن يثرثر فيه وهو تحت تأثير المخدر (65). بعد انفصالهما، لا يسمع الجندي شيئاً عن الفتاة لفترة طويلة، لكن في النهاية يتلقى خمسة عشر خطاباً منها دفعة واحدة، وفي كل رسالة منها تخبره «كم أحبته وكم كان من المستحيل أن تعيش في سكينة بدونه» (65). يتضح أن الممرضة قد خدعت الجندي بالنكات والخطابات، نظراً لأنها ضحت به من أجل رجل آخر، فهي تكتب «ما كان بيننا هو مجرد شأن عاطفي بين شاب وفتاة» (66). خوف الجندي من إفشاء السر عندما يكون تحت تأثير المخدر يعزى إلى خوف فطري من التحدث، واعتقاد بأن كلام المرء يجب أن يخضع للحذر والحرص بشكل دائم. يتم تبرير هذه الفطرة عن طريق الإعلان في النهاية عن نفاق الممرضة

الذي كان خلال علاقتهما الغرامية.

عندما حان وقت انفصالهما، تجادلا بشأن قرار المرضة بعدم رحيلها الفوري معه إلى الولايات المتحدة: «تبادلا قبلات الوداع لكن الشجار الذي بينهما لم يكن قد انتهى. وأحس بالغثيان بسبب الوداع على ذلك النحو» (66). الأفضل أن يكون مثل كريبز ونيك ـ مرتاباً في العاطفة. تشير قصة «الثوري» إلى المسار الأكثر أمناً، ذلك الذي للراوي الموضوعي الذي يحكي قصة سفر الثوري الشجاع الساذج في أنحاء إيطاليا بإيمانه الواثق في الثورة العالمية الوشيكة الحدوث. مشيراً إلى إيطاليا، يقول الثوري، «ستكون نقطة البداية لكل شيء». ويقول الراوي، «أنا لم أقل شيئاً» (81).

إن البعد العدمي الضمني لبطل هيمنجواي ليس مستمداً من خبرة مأساوية أو شكاً فلسفياً. إنه في الغالب نزعة عاطفية لمجافاة الحياة انطلاقاً من تفضيل الراحة ـ ما يشعرك بأنك على ما يرام ـ على عدم الراحة ـ ما يشعرك بالغثيان. يبدو أن تقييم دي. أتش. لورنس المبكر لنيك آدامز أكثر دقة من تقييمات النقاد التي وجدت في نيك بطلاً تراجيدياً. بالنسبة للورانس، فإن بطل هيمنجواي «يرغب فقط في أن يتسكع هنا وهناك ويحافظ على حالة صحية من العدم أو الخواء داخل ذاته واتجاهاً من الرفض أو الإنكار لكل شيء خارج ذاته»[13]. لكن، يجب أن نضيف، أن خبرات البطل تكون قد أعطته سبباً وجيهاً لرفض الارتباطات مع الآخرين.

تبدأ القصص والإسكتشات في مجموعة «في زماننا» أثناء الحرب وتستمر بعدها. وفي القصص التالية للحرب القليل من بهجة الحياة التي كانت في قصص نيك آدامز المبكرة، وحتى هذه الاسكتشات اللاحقة، المتعلقة بمصارعة الثيران والجرائم أكثر من الحرب، نجدها تحذف الصوت الراوي لهذا المتحمس الساذج الذي يعتبر الحرب رياضة مدرسية. تمثل قصة «السيد والسيدة إليوت» نقلة عنيفة في النبرة والوقع، والطريقة، والموضوع. فالقصص المبكرة موجزة ودرامية ـ أحداث مفردة لشخصيات تاريخها غير تفصيلي، ومتصلة عن طريق مراقب موضوعي ذي رؤية نفاذة. أما قصة «السيد والسيدة إليوت» فهي مفككة أكثر منها مترابطة أو محكمة الشكل، وساخرة أو هجائية أكثر منها موضوعية الأسلوب. والقصة ليست حدثاً لحظياً من حياة ما، بل وصفاً لعدة سنوات في حياة شخصيات رئيسية ـ هي ذاتها ضعيفة وفاترة الهمة، وربما عاجزة جنسياً وعقيمة. والعواطف المتحكمة في هؤلاء هي الجمالية والتطهرية (البيوريتانية). إن طريقة القصة تعكس حياة الشخصيات، وهي تفتقر إلى التوتر العصبي الموجود في القصص المبكرة. اضطراب الشخصيات العقيمة، والسرد المفكك الملتوي ليسا هما الاضطراب المشتاق للتحرك الذي لأي نيك آدامز، لكنه ذلك الذي لأناس يعانون من الملل ويعيشون حياة مملة.

تقدم «السيد والسيدة إليوت» ما يمكن لنا أن نسميه مجموعة هيمنجواي عن الحياة الزوجية. إن قصتي «قطة تحت المطر» و«في غير أوانه» أكثر شبهاً من حيث الطريقة بالقصص المبكرة ذات الحدث الواحد، لكنهما تشبهان «السيد والسيدة إليوت» في تقديمهما للزواج على أنه ممل وباعث على السأم، وموسوم بالعداء المستعصي على الحل. لكن على عكس السيد والسيدة إليوت، فإن الرجال وبصفة خاصة النساء في هاتين القصتين يعترفون على الأقل بأن الزواج يعتبر فخاً. القصتان في ذاتهما مثل مشاجرات لا يمكن الانسحاب منها. في كل قصة من القصتين تترك الزوجة مؤقتاً الحياة المنزلية المضجرة والبائسة، منقادة إلى شيء أكثر جاذبية (مدير فندق هادئ شجاع، في قطة تحت المطر) أو من جانب الزوج الذي يعترف بعدم كفاءته (خضوعه الجبان لدليل إيطالي سكير طمّاع يضغط عليه لاصطياد السمك، في غير أوانه). كما في «السيد والسيدة إليوت»، المشاعر المهيمنة هي الضجر والملل، ولا يشير إلى الطاقة الحيوية سوى الغضب المكبوح للنساء في الزيجتين. في كل قصة من القصتين تقع مشاحنة قبل أن تبدأ القصة، ويخلق العداء العميق، والمرجأ، والذي لا يتم تحديده أو تعريفه أبداً، يخلق التوترات التي تؤسس الأوضاع العادية في القصص. في قصة «في غير أوانه»، يتم ذكر الخلاف مرة واحدة فقط.

«أنني آسف لشعورك بالبغض الشديد، يا تيني»، قال. «أنا آسف للطريقة التي تحدثت بها على الغداء. لقد وصلنا إلى نفس الشيء من زاويتين مختلفتين».

«لا يشكل هذا أي اختلاف»، قالت. «نعم، لا يمثل أي من هذا أي اختلاف». (99)

ينسحب الرجل من المواجهة المتجددة، محاولاً التخفيف من مشكلة بالتنصل منها (على نمط السيد والسيدة إليوت). ثم يقوم بتغيير الموضوع الكريه بتطرف، فيسأل زوجته: «هل تشعرين بالبرد؟ . . . أتمنى أن ترتدي كنزة صوفية أخرى» (99).

الزوجان التعيسان وغير المتواصلين في مجموعة الحياة الزوجية يستدعيان الطبيب وزوجة الطبيب، مثلما يفعل عنوان قصة «السيد والسيدة إليوت». لكن هناك اختلافات مهمة. ليس فقط في أن الزوج الضعيف في القصص اللاحقة، يجعل حقد الزوجة يبدو مبرراً، لكن هيمنجواي قد أعاد تقييم الجبن من خلال إعادة تعيين طبيعة الفعل المراوغ. في القصص السابقة من الأفضل بالنسبة للطبيب آدامز الانسحاب عن زوجته لاصطياد السناجب مع نيك وبالنسبة لكريبز أن يترك بيت عائلته. لكن النساء في «قطة تحت المطر» و«في غير أوانه» لسن المتحدثات باسم التقوى النظرية، بل بالأحرى يتحسرن (أو يبدو أنهن يتحسرن) على الإشباع الجنسي غير المتحقق. يشترك الرجال مع نيك، والطبيب آدامز وكريبز فقط في النفور من التحدث، رغم أن تحفظهم يبدو نابعاً أكثر من الخوف والخجل أكثر منه من الاعتقاد بأن الحوار الصادق يمكن فقط أن

يكون فاشلاً ويؤلم المرأة. الزواج في «في زماننا» تم تعريفه كشجار كريه ممتد لا يمكن الابتعاد عنه، لكن يمكن فقط تجاهله أو عدم التحدث بشأنه. يرتاب نيك فيه بهذا القدر في «نهاية شيء ما». لكن بمرور الوقت في «ثلج عبر الريف»، عدم رغبته في مناقشة زواجه يمكن اعتبارها فقط مراوغة مؤقتة تضع هذه القصة على نحو ملائم ضمن مجموعة الحياة الزوجية.

تقدم قصص الزواج توقفات أو استراحات في الزيجات من المحتمل أنها ممثلة بمثل هذه التوقفات، الأحداث الفواصل التي بين الحياة التي قبلها والحياة التي بعدها. لكن، في قصص نيك آدامز المبكرة، نجد هذه التوقفات المجسدة درامياً في شكل منغصات في الحرية التي لا تتعرض للتعديل على ما هو مفروض أثناء الفترات الزمنية الطويلة التي لا يقوم هيمنجواي بتقطيرها أو ترشيحها في داخل أو إلى داخل القصص ـ فترات القراءة، والصيد، وصيد السمك. القصص المبكرة هي مشاجرات في بيئة من المراوغات الضمنية أو غياب للشجار ـ أسابيع وأشهر من التجارب التي بلا أحداث، وبلا منغصات، وخالية من النقاش.

مثل «السيد والسيدة إليوت» تحيد قصة «أبي» عن نمط قصة الحدث الوحيد لتسجل سلسلة من الأحداث على مدار فترة زمنية طويلة. الراوي، الابن الصغير الفارس، مذكراً بقصص نيك آدمز المبكرة، يتهرب في الغالب من حقيقة فساد خبرة البالغين، يستمتع بالمتع الحسية والجمالية للخيول وحلبات السباق. تعيد القصة استعراض المنطق الجدلي المألوف لدى هيمنجواي عن عالم الأشخاص البالغين المكون من الموت، والغش، والعدوان الخائن على عالم البراءة والحرية والمرح للطفل. مثل الطبيب آدامز، ينزلق والد الولد على نحو مربك بين نوعين من الحياة، أو في حالته، بين الجانبين التجاري والرياضي لسباق الخيل. من خلال سرد الولد، نلمح فقط الفساد بما يكفي لنعرف عن وجوده وتورط الأب فيه، لكن حتى النهاية، حين يلقى الأب وحصانه حتفهما، فإن الولد ـ عبر ظروف حياته المتحررة بشكل استثنائي ـ يكون قادراً على التلذذ بالمسرات من دون قلق أو مقاطعة. والده، نحن نستنتج، قادر على التهرب لبعض الوقت من الشجار المزعج عن طريق الانتقال مع المقامرين ومالكي الخيول في أنحاء أوروبا والجلوس في مقهى «دي لا بيكس» لتناول القهوة أو الويسكي، لكن يجب أن تكون هناك نهاية خاتمة لتوهمه بالحرية غير المحدودة. وعندما يكمل الولد قصته، يكون لم يكتسب نضجاً غير مرغوب فيه عبر تعرفه المؤلم على الظروف الصعبة للحياة. بدلاً من ذلك، يشكو بحزن من أن الناس غير منصفين وأن الحياة غير منصفة: «يبدو الأمر كما لو أنهما عندما يبدآن لا يكون مناص للفرد البتة»(129).

تؤيد قصص «في زماننا»، بطرق عديدة، مراوغة التطور الدرامي. عندما نشهد ارتباطات الأفراد بالقوى الاجتماعية، فإن العاطفة التي تجتاحنا هي الأسف لأن الأمر قد أتى بهذه الطريقة

دون سواها. الاستثناء المدهش هو القصة الأخيرة ذات الجزئين، «نهر كبير ذو قلبين»، إنهاء المثال الوحيد في الكتاب على السرد الممتد والمتطور. إنها دراما اختيارية في البدء بها والمحافظة على بقائها من خلال المشارك الرئيسي فيها أكثر منها كمصدر للهرب السريع أو الخضوع على مضض. ليس هناك سوى شخصية واحدة في القصة، والعناصر الأخرى المشاركة هي مكونات غير بشرية رحلة لصيد السمك، معسكر، خيمة، نهر، جنادب، وسمك السلمون المرقط. من خلال الانطباع الضمني بأن نيك كان قد خاض الحرب (تجربة وصفت في فقرة واحدة فقط في «الفصل السادس»)، وأن أعصابه كانت متوترة جداً، نجد أن جزءاً كبيراً من مجهوده في «نهر كبير ذو قلبين» هو أن يضع ماضيه خلف ظهره ويتجنب التفكير. يتجنب التفكير في الماضي عن طريق التركيز الشديد في الحاضر. لكن إذا كانت حالة نيك المزاجية غريبة، فإن أسلوبه في معالجة هذا يناسب بشكل رائع الحاجات والرغبات التي كانت له في القصص السابقة. «نهر كبير ذو قلبين» هي سعي متواصل لبلوغ تلك الأحاسيس التي تجعل نيك يشعر «بالسعادة» و«أنه على ما يرام». الاختلاف الآن هو أنه يقوم بمجهود دقيق وواع لإعادة تجربة إيقاعات السنوات السابقة التي لم يكن واعياً بها. الشرط الضروري لهذا السعي هو التوحد، غياب كلي تام للناس الآخرين. هكذا يكون القرار الممتاز للمنطق الديالكتيكي الخاص بهيمنجواي هو القيام بإلغاء أحد عنصريه: المجتمع في كل أشكاله، بما في ذلك الأشكال الثقيلة الوطأة بشكل واضح والتي كانت في القصص السابقة ـ الصديقة، الأم، الناس الذين يموتون، المحادثات المزعجة، والأعباء المفروضة ـ وبما في ذلك إلغاء الإسكتشات المتخللة، وبصفة خاصة العنف الفوضوي للحرب.

ليس هناك إلحاح على صمت الحدث، لكنه حقيقة ثابتة في المغامرة التي استمرت لمدة يومين. عندما يتحدث نيك في مناسبات قليلة بشكل موجز (يتلفظ باستجابات بلاغية ساخرة إلى أحد الجنادب وإلى طعامه)، فيكون الأثر مذهلاً بشكل قليل: «كان نيك جائعاً. لم يعتقد أنه كان أكثر جوعاً من هذا من قبل. فتح علبة لحم خنزير وفاصوليا وأفرغها ثم علبة سباجيتي وأفرغها في المقلاة. من حقي أن أتناول هذا النوع من الطعام، إن كنت راغباً في حمله»، قال نيك. بدا صوته غريباً في ظلمة الغابات. فلم يتكلم ثانية(139). «النهر، خصم نيك المحبب في القصة، «لم يصدر عنه أي صوت»(137). يتعاون صمت نيك مع صمت المكان. لهذا فإن القصة متناقضة بشكل مدهش مع القصص الأخرى، التي يسيطر عليها الحوار المراوغ والمزيف، وأيضاً الإسكتشات، الممتلئة بأناس هستيريين يصرخون ـ أمهات، جنود، ومشاهدين لمصارعة الثيران والصياح المتأوه والغاضب والساخر الهادر من حناجرهم. لكن المقارنات ليست في المقام الأول مثل مقارنات الهدوء بالضجيج بل مقارنات الواقع الحقيقي بغير الحقيقي. الصمت هو الحالة التي

فيها الأشياء، الأشياء البسيطة جداً، تمكن رؤيتها بوضوح ويمكن للذات أن تتعلق في صدق بالعالم الخارجي ـ ولو بجزء من العالم غير بشري وجسدي أو مادي تماماً.

باعتبارها الذروة «المُرضية» تماماً لكتاب «في زماننا»، تثير «نهر كبير ذو قلبين» أسئلة أساسية حول قابلية تطبيق أخلاقية هيمنجواي المتعلقة بالهرب على جمالية الخيال ـ ليست تلك الجمالية التي في قصص قصيرة جداً عن الانسحاب السهل لكن كروايات طويلة يبدو فيها البطل والمؤلف يفترضان على الأقل أن ثمة إمكانية أو احتمال لاكتساب بعض الفائدة من الخبرة الاجتماعية، والتي يجب أن ينظر إليها في ذاتها على أساس من تعقيدها وامتلائها بالمفاجآت أكثر من كونها ببساطة مملة وفخية(14).

كما لو أنه رد على السؤال، يجعل هيمنجواي من رحلة نيك لصيد السمك رواية تحتوي على التوتر والتنوع الدراميين. والعناصر غير البشرية المشاركة في الدراما، توطدت مشاركتها من خلال الانتباه الذي أعاره نيك إليها. الأكثر أهمية، بالنسبة لهيمنجواي هو الارتباط مع هؤلاء الممثلين الطبيعيين، إنه غني إلى حد بعيد، وأكثر إمتاعاً وإثارة من الارتباط بالعشيقات أو الأمهات، أو حتى الأصدقاء أو الآباء: «خطا إلى داخل الجدول. ارتطم بالماء. التصق بنطاله بإحكام على ركبتيه. لامس حذاؤه الحصى. كان الماء يصدمه ببرودته وهو يعلو ساقيه. وبينما كان التيار يندفع، كان يمتص ساقيه مدوّماً. كان الماء حيث خطا، قد وصل إلى ما فوق ركبتيه. خاض مع التيار. انزلق الحصى تحت حذائه. نظر إلى أسفل حيث دوامات الماء أسفل كل ساق وأمال القنينة ليخرج جندباً» (148). تنقل الجمل الحيوية المتوترة التفاعل الدرامي المعقد والتفصيلي بين نيك وقوى الطبيعة المختلفة. إن علاقة الإنسان بعناصر الطبيعة لها إيقاع المحادثة في إحدى روايات هنري جيمس، حيث يوجد فيها تفاد وإقحام ثابتان، دفاع وهجوم شفهي متبادل من المتحدثين اللبقين الذين ينشدون صمودهم أو تفوقهم في مقابل معرفة، وقوى، ومهارات الآخرين.

على الرغم من الوضع الطبيعي الوحيد للتخييم وصيد الأسماك، إلا أن «نهر كبير ذو قلبين» يجب أن تبدو تجربة مصطنعة لأن نيك قد حدد مسبقاً بعناية الشروط الخاصة بارتباطه. كرجل خلوي، يترك لعامل الصدفة أقل ما يمكن. الدراما موجهة بشكل كبير من جانب نيك وتفتقر إلى عنصري التعسف والمفاجأة أو العرضية اللذين قد نشعر بحتميتهما في الواقع الفعلي للحياة، والعناصر التي من دونها لا تبدو الحياة ذات إثارة أو أهمية. لكن وكما ينبغي علينا أن نعرف في نهاية «في زماننا»، فإن «الحياة الواقعية» بالنسبة لهيمنجواي محكومة على وجه الحصر بالقوى المفاجئة والتعسفية وغير المنطقية. وفوضى الحرب ليست سوى مبالغة في العنف الذي في «المعسكر الهندي» و«الملاكم». في القصص الهادئة ظاهرياً، لا يمكن للتوترات البشرية أن يتم

حلها عبر التسويات العقلانية أو استعمال العقل. هناك بعض الشرعية بالنسبة لبناء نيك آدامز الاصطناعي للدراما الخاصة به ـ الدراما التي من الممكن اعتبارها بالنسبة للبعض كمجرد معيشة رمزية أو بالمحاكاة، على الرغم من التأكيد على حقيقتها من جانب أو عند المشارك والمؤلف. مرة ثانية، ستكون المقارنة بهنري جيمس، مع استبعاد التطابق، مفيدة، لأنه في غالبية المجتمعات المتحضرة التي يتعامل معها جيمس، توفر قوانين السلوك والأخلاق المترابطة القيود والدفاعات ضد الفوضى المشابهة لتلك التي يبحث عنها نيك في البرية.

تتيح رحلة الصيد لنيك الفرصة لفرض قيد أخلاقي على الرغبة الملحة. بهاجس متزمت أو بيوريتاني بشأن النمو والواجب، والتطهر، يقوم نيك بتأجيل وتعديل مصادر متعته. وبخلاف تجاربه الاجتماعية، فإن تجربة الصيد يمكن له التحكم فيها، يمكنه القيام بضبطها على مبادئه العقلانية والنظامية الخاصة به. على الرغم من إدراكنا بشكل رئيسي للنشاط كشيء رياضي وجمالي ـ منتهى تهذيب المتع الجسدية البسيطة بتطبيق أفكار النظام ـ فإنه أيضاً، في نطاق أوسع بدرجة طفيفة، نشاط أخلاقي، قائم على أساس اعتقاد بأنه يجب ألا يحظى بأي مرح إلا بعد أن يتم اكتسابه، وأن ذلك الإفراط يجب أن يتم التخفيف منه بضبط النفس. بخلاف بحث نيك عن المتع البسيطة في القصص السابقة، فإن نيك الناضج يسعى إلى التمتع وهو واع بأهمية الواجب. هنا فقط نراه كشخص بالغ أو ناضج: في نهاية القصة، يقرر في مقابل قيامه بصيد السمك، أن يكون مكان الاصطياد شديد الصعوبة وأن تكون قواعد النظام والتحكم غير ملائمة. لهذا فإنه بالنسبة لنيك، «كان صيد السمك في المستنقع مغامرة مأساوية» (155) ـ مثل الحياة نفسها، وضع يكون فيه السلوك المتحضر في غير محله وفاشلاً.

لهذا، حتى في رحلة الصيد يمكن إلاّ أن يكون هناك تحرر كامل من الفوضى. بطريقة مماثلة، فإن الرحلة ليست دراما طقسية تماماً، يتم تمثيلها طبقاً لقواعد مترابطة. إنها أيضاً ما يبدو كونه في أكثر درجاته سطحية ـ هروباً من الحياة. وهذا ليس واضحاً في موضع آخر أكثر من وضوحه في تفاصيل إعداد نيك لخيمته وحبوه إلى داخلها.

(تسلل الضوء إلى داخل الخيمة عبر الخيش البني. كان هناك بالفعل شيء ما غامض ويبعث على الراحة والبهجة. كان نيك سعيداً بينما كان يحبو إلى داخل الخيمة. لم يكن تعيساً طوال اليوم. ومع ذلك فقد كان هذا مختلفاً. لقد تم الآن إنجاز الأمر. كان من المفروض القيام بهذا. وقد تم هذا الآن. كانت رحلة شاقة. وكان متعباً جداً. لقد فرغ من هذا. انتهى من إقامة مخيمه. كان يشعر بالاستقرار. لا يمكن لشيء أن يلمسه. كان مكاناً جيداً للتخييم. كان هناك، في المكان الجيد. كان في بيته حيث قام بتشييده (139).

داخل الخيمة، حيث «لا يمكن لشيء أن يلمسه»، لم يكن هناك تأكيد على أن نيك قد وجد رحماً مثالياً، لكنه قد عثر بالتأكيد على مكان عظيم جيد يخصه، مكان فعلي وليس مجرد ملجأ متخيل يقيه من الألم والضجيج، الملجأ الذي يصبح بالنسبة لنيك (على عكس جورج دين بطل جيمس) حقيقياً ومستحقاً لأنه هو نفسه قد أعده بعناية.

في الفاصل بين جزئي «نهر كبير ذو قلبين»، أثناء فترة نوم نيك في «المكان الجيد»، يواجه القارئ «الفصل الخامس عشر»، تقرير إعدام سام كاردينيلا. في عالم مثل هذا من الشجار، نشعر بأن هناك شرعية أخلاقية في الشعور بالحاجة إلى الهرب إلى داخل خيمة مريحة، والنوم توقعاً ليوم صيد السمك، الذي قد تكون فيه الجهود والصراعات منظمة على نحو كاف من جانب العقل والإرادة.

الاقتصار على تناول أندرسون وهيمنجواي في كتابيهما الأوليين لم يكن فقط لأن هذين العملين يبدوان من أجود إنجازاتهما، بل لأنهما تجريبيان في الأدب ويشيران إلى أزمة في الواقعية الأمريكية. من الممكن عمل مداخلة للقول بأن الأنشطة المتتابعة لأندرسون وهيمنجواي تبين أن الرواية نفسها كانت شكلاً غير مناسب لنقل ذلك النوع من السلبية تجاه الخبرة الاجتماعية التي هي العاطفة المركزية في «واينسبرج، أوهايو» و«في زماننا» معاً. تتحفنا الرواية الأمريكية الخاصة بسنوات العشرينات والثلاثينات بعدد كبير من الأبطال السلبيين المنحرفين والفاشلين، والمثاليين بدرجات متنوّعة، يحاولون على عكس المتوقع أن يحققوا قدراً من الهدف الرومانسي في ظروف اجتماعية مضطربة. لكن إذا نظرنا إلى شخصيات مثل جورج ويلارد، وسيث ريتشموند، ونيك آدامز، وكريبز على أنها كلها شخصيات معيارية، فيجب أن يبدو مجرى حياة شخصيات مثل فريدريك هنري، وأوجين كانت، وجاي جاتسباي، والآنسة لونلي هارتس، في ضلال من البداية. والأنشطة المبكرة لأندرسون وهيمنجواي لا تنبئ عن تراكمات كبيرة من حيث الحدث والتفصيل والتعقيد الخاص بالخبرة مما نتوقع أن نجده في الروايات، بل بالأحرى تكثيف أكبر للتجارب الخاصة البسيطة التي نجدها في قصتي الذروة، «الحكنة» و«نهر كبير ذو قلبين». في هاتين القصتين اللتين يندر فيهما الكلام، قام جورج ويلارد ونيك آدامز بطمس هويتهما العامة والاجتماعية. لو كانت القصص المبكرة في كلا الكتابين قد قدمت المجاهدات لأجل تنحية مضايقات كل من عالم التأثير والرغبات المتصارعة للذات، فإن القصص الختامية تكون تمثيلا لكل الانتصارات التي تبدو ممكنة.

في «الحنكة» و«نهر كبير ذو قلبين»، حقق الأبطال وبدرجة كبيرة تماماً صمتاً كان في القصص

المبكرة مهدداً، ومنتهكاً، أو يتم تحقيقه بالشك والارتباك. إن ضغوط المجتمع والذات في السعي إلى التحقق في العلاقات الاجتماعية هي ضغوط قوية بالفعل، لدرجة أن موت أم فقط وتجربة صراع ـ أي فقط أشد أنواع الشروع في تجرع الألم ـ يمكن أن تقنع البطل بالأوضاع التي قد يبدو فيها العالم محتملاً وصالحاً للفهم.

عندما نرى في النهاية أن جورج ويلارد ونيك آدامز قد حققا معنى لهويتهما المستقرة فيما يتعلق بالكون. وقد حقق جورج في أرض المهرجان التي تم هجرها ونيك على ضفة النهر تحررهما من الطلبات الملحّة للمصادفة، والحدث، والممارسة الجنسية، والمجتمع، والزمن ـ الزمن كتعاقب للحظات متسارعة وليس كتوازن، على الأقل وهم بالتوازن. في حين أنه قد يكون من الجيد أن نعتبر «الحنكة» و«نهر كبير ذو قلبين» قصتين تغلقان بصفة نهائية كل الاتجاهات الخيالية الروائية الإضافية والتالية لكل الأدباء، وبصفة خاصة للروائيين الأدعياء، والقصتان بالفعل تتيحان أساساً لأنواع أخرى فنية. إن نوع الفن الذي بإمكانه أن يوسّع من البصيرة النفسية والميتافيزيقية والروحية التي في الذروة في أدب أندرسون وهيمنجواي سوف ينجرف في الأغلب نحو الباطني ولن يكون شديد التسامح إزاء إغراءات الأشكال المعتادة من الإثارة والبهجة التي تحرر جورج ويلارد ونيك آدامز من الوهم على نحو متكرر.

إن الصمت المتعدد الأشكال الذي تنتهي إليه «واينسبرج، أوهايو» و«في زماننا» هو ذلك الصمت الذي تعتبر أشكاله شروطاً تمهيدية ضرورية للأعمال الهامة لجيمس أجي، ووكر إيفانز، وإدوارد هوبر. موقف فنان الصمت هو ذلك الموقف المكتئب إلى حد ما لكن الغير مثير للمشاكل في انسحابه من العالم المضطرب. يتيح الانسحاب للفنان منظوراً لملاحظة الطاقات والأمور الجوهرية للعالم والتي لا بد أن تحتجب عن العقل ذاته إذا استغرق في جنون الحياة اليومية. في طرقهما المضطربة، يصل جورج ويلارد ونيك آدامز في النهاية إلى بلوغ حالة الصمت، رغم أنها أقل في تحقيق القدرات الكاملة للصمت من تحقيقها للكفاح من أجل الفرار من الضجيج المدمر الذي يوضح ويعلل الكثافات الغربية في قصصهما.

الهوامش

1- راي لويس وايت، «شيروود أندرسون/ جيرترود شتاين: رسائل ومقالات شخصية (تشابل هيل، 1972)، ص 49.

2- شيروود أندرسون، «ابن ماكفيرسون العاصف»، (الطبعة المنقحة، نيويورك، 1922)، ص 20.

3- شيروود أندرسون، و«واينسبرج، أوهايو» (نيويورك، 1960)، ص 130. فيما يلي يتم ذكره بين قوسين اعتراضيين في النص.

4- الرغبة غير المفهومة والتي لا يمكن التعبير عنها هي شيء عادي مألوف ومطروق على وجه الخصوص بالنسبة للواقعية العاطفية والمضادة لإعمال العقل. (على سبيل المثال «أنا لا أعرف ما الذي أريده، لكن هناك شيئا ما عميقاً في داخلي...»). لكن الرغبة الشديدة التي لا توصف تجاه حيازة بعض الأشياء غير المعروفة لمن يحوزها أصبحت في السنوات الأخيرة تؤخذ بعين الاعتبار بدرجة كبيرة وبصفة خاصة في بعض الدراسات اللغوية المتعمقة والدراسات التحليلية النفسية المتعمقة، وبصفة خاصة تلك التي قام بها جاك لاكان. التعليق التالي الذي قدمه توني تانر على نظريات لاكان حول الكيفية الاستعبادية في اللغة ملائم بشكل عجيب كتفسير لغموض شخصيات أندرسون التي تحجم عن الكلام والعزاء الكبير أو الراحة التي تشعر بها هذه الشخصيات في الصمت أكثر منها في الكلام: «عندما نبدأ في التفكير فعلاً، نفكر في ضوء وبواسطة الأبعاد الكلامية التي غرست فينا ولم تكن من صنعنا، ليس من المهم كثيراً القول بأنه ليس هناك تشكيل تام مسبق للنفس يعقبه توظيفها في التفكير، بالأحرى تتشكل النفس إلى حد كبير في ومن خلال ارتباطها أو توظيفها بفعل الأحاديث والأبعاد الكلامية، لذلك، وبشكل مفارق متناقض تجيء إلى حيز الوجود عن طريق وسيلة أو بيئة أو قوالب ليست تحديداً هي نفسها نظراً لأنها كانت تنتظر كجهاز أو كنظام يجب عليه أن يستقبل الذات وعلى الذات أن تتناسب معه. (بل ربما يكون علينا أن نعيد صياغة لاكان التي قدمها لإعادة صياغة ديكارت ونقول إنه بما أنني كثيراً ما أتكلم وأنا غير موجود، لذلك، فإنني أوجد عندما لا أتكلم، لأن كثيراً من الذات الحقيقية قد يوجد في الفجوات، والفراغات، وثغرات الصمت، أي عندما تكون الذات الحقيقية، لفترات متقطعة، ليست عبداً للغة)» (توني تانر، «الزنا في الرواية: العقد والانتهاك» بالتيمور، 1981، ص 91 – 92).

5- يصف أندرسون في أماكن عديدة كتابة القصة القصيرة بأنها «نوع من الانفجار» المفاجئ وغير المنطقي في ظاهره. يكتب في خطاب له، «عندما تتعب الأعصاب من طول التفكير والإحساس غالباً ما يأتي نوع من الانفجار. تأتي مائة صورة ـ حكايات قصص قصائد. لا تكمل أي منها الدائرة التي بدأتها. تتوقف كل منها لتعلن عن نفسها ثم تختفي. (اقتباس ورد لوليام أ. سوتن، في «الطريق إلى واينسبرج، أوهايو»، (ميتيوشن، نيو جيرسي، 1972، ص 230).

6- مثل سيث ريتشموند، يكون إلمر بمثابة محاكاة ساخرة من الوضع الخطير لجورج ويلارد. جورج أيضاً يكره والده ويشعر بأنه يجب أن يترك واينسبرج. تكشف المحاكاة الساخرة عن الافتقار إلى البلادة البسيطة التي (لسيث) والغضب الذي (لإلمر) بالمقارنة بارتباك جورج الأكثر عمقاً، والذي في «السفسطة» يصل إلى نوع من الفهم الناضج لمعنى الاغتراب الذي يسمح له بالرحيل عن واينسبرج مصحوباً بقدر من الثقة التي في محلها.

7- تانر، الزنا في الرواية، ص 268.

8- في فقرة مهمة في قصة «حكاية راوي قصص»، يكتب أندرسون بإعجاب عن الحيوانات، ويربط تعاسة الإنسان بمجرد امتلاكه للعقل. والفقرة هي أيضاً دفاع آخر عن الحرفية اليدوية: «هل من الممكن أن تكون القوة، القوة كلها، سبب مرض هذه البشرية، في مسيرتها من الحالة الوحشية وحتى اكتشافها للعقل واستخداماته ثم اعتراها نوع من الجنون في استعمال هذه الألعوبة الجديدة؟ كنت أميل دائماً إلى الخيول والكلاب والحيوانات الأخرى ومن بين الناس اهتممت بدرجة كبيرة بالناس البسطاء الذين لا يبدون زهواً بامتلاكهم للعقل، إنهم العمال، الذين، رغم المعوقات التي تضعها الحياة الحديثة في طريقهم، لا زالوا يحبون المواد الخام التي يستخدمونها في العمل، والذين يحبون العزف بأيديهم على تلك المواد» (شيروود أندرسون، «حكاية راوي قصص»، طبعة راي لويس وايت) كليفلاند، 1968(، ص 197).

9- انظر هنري ديفيد ثورو، «أسبوع على نهري الكونكورد وميريماك» (بوسطن، 1961)، ص 289: «الصمت هو الليل الممتع في صحبة الأصدقاء، الذي فيه يتجدد إخلاصهم ويترسخ بعمق... لغة الصداقة ليست كلمات، بل معان. إنها لغة ذكاء يتجاوز اللغة». هذه الرؤية الترانسندنتالية مفروض أنها موجودة أيضاً لدى أندرسون فيما يتعلق «بالحب» و«بالصداقة».

10- في «بور وايت»، المنشورة بعد سنة من «واينسبرج، أوهايو»، يتولى أندرسون حل مشكلة كيف تستخدم بطلا لا متسمياً بمرض الخجل والصمت المعتاد كبطل على مدار الرواية بالكامل. بيد أنه قد تم حل المشكلة بشكل أقل من تفاديها، حيث يصبح البطل، «هيو ماكفي»، ناجحاً وشخصية فعالة وذلك ليس من خلال تأكيد ذاته في المجتمع، بل عن طريق عبقريته كمخترع ـ موهبة غير اجتماعية متوافقة تماماً مع الخصوصية الشخصية المطلقة لهيو. وعلى الرغم من أن هيو ينال شهرة وثراء وأيضاً يتزوج ويصبح أباً، إلا أنه يظل لغزاً بالنسبة لنفسه، وللقراء، وللشخصيات الأخرى، بمن فيهم زوجته. وخجله مع النساء قد تجاوز وفاق ذلك الذي لأي بطل خيالي سبقت الكتابة عنه. تتطور الرواية بشكل أقل بالنسبة لحياة هيو وعلاقاته مع الآخرين عنها بالنسبة لتفحص أندرسون للتغيرات الاقتصادية والاجتماعية التي تشكلت في بلدة في أوهايو كنتيجة لاختراع هيو. الشخصيات العدوانية، الممتلئة بالتفاخر والتكبر والطمع، هي نوع من الأشخاص الثرثارين وقد احتلت الخلفية فقط في واينسبرج، أوهايو. من الواضح أن أندرسون يعتز بأن «أحلام» هيو أكثر إمتاعاً إلى حد كبير من ثروات التجار الذين يستغلون ابتكاراته. لكن باستثناء عبقريته ـ التي هي نفسها بُعد ثانوي بالنسبة لذات هيو الداخلية ـ فإن الشخصية خاملة تماماً، وقد تم تصويرها بدقة من جانب زوجته على أنها «حصان تمت أنسنته عن طريق شيء غامض متشوق يعبر عن نفسه من خلال عينيه» (شيروود أندرسون، «بور وايت»(نيويورك، 1920)، ص 254).

11- إيرنست هيمنجواي، «في زماننا» (نيويورك، 1970)، ص 19. فيما يلي يتم ذكره بين قوسين اعتراضيين في النص.

12- فيليب يونج، إيرنست هيمنجواي (نيويورك، 1952)، ص 8.

13- دي. إتش. لورانس، «في زماننا: مراجعة نقدية»، في طبعة روبرت بي، ويكس، هيمنجواي: مجموعة مقالات

نقدية (إنجلوود كليفس، نيو جيرسي، 1962) ص 94.

14- يجب ألا نندهش من أن جاك بارنز، هو الذي يربط بين كتاب هيمنجواي التالي وروايته الأولى. «الشمس تشرق أيضاً»، ليست مجرد راوٍ موضوعي منفصل، لا يبالي بمعظم الأحداث الاجتماعية التي ينقلها ويقتصر حماسه ويتعلق فقط بصيد الأسماك ومصارعة الثيران، بل هناك أيضاً الشخصية المنفصلة. وعلى الرغم من أن ضعفه الجنسي يعذبه إلا أنه يحرره من الحميمية مع النساء ولهذا يضمن الحرية التي تبدو حاجة أساسية لبطل هيمنجواي في «في زماننا».

الفصل الثالث

جيـمس أجـي

صـوت الصـمت على الأذن الفـزعـة
الذي يسـميه الشـعـراء الحـالمون
«موسيقى الدنيا»
عـالمنا عـالم من الكلمـات: الهدوء
الذي ندعـوه «صمتًا» ـ هو الكلمة
التي بلا قيمة بين الكل
الطبيعة كلها تتكلم، حتى الأشياء
الخيالية.
أصوات تخفق بغموض من أجنحة
وهمية ـ
لكن آه! ليس هذا كذلك، عندما، في
العوالم
في العلا، عندما
يمر صوت الله الأبدي .
وتقوم الريح الحمراء بالتدمير في
السماء.

(العراف)
«إدجار الان بو»

(1) دعـونا الآن نمدح الناس المشـاهير: تأمـلات في الشرفة

على مـدار نقـده السـينمـائي الواسـع، نجـد إحـدى الإدانات، التي وجـهـهـا جيـمس أجي بشكل أكـثـر تأكيداً وحسماً، هي وجود كلام كثير جداً في أفلام السينمـا. مقـالتـه «أعظم عـصـور الكومـيـديا» تبدو هجوماً رجعياً عنيفاً ضد الأفلام الناطقة. فالكوميديا الصامتة بالنسبة لأجي هي المضحكة وليس ذلك رغم صـمتـهـا، لكنه راجع وبشكل كـبـير لهـذا الصـمت. يكتب أجي: ممثلون كوميديون مثل شابلن أو كيتون، «عرفوا كيف يظهرون الانفعال من خلال (وسائلهما الخاصة)، والكوميديا النفسية، ببلاغة أكثر من معظم اللغة التي تستخدم لذلك، وقد اكتشفوا الجمال الذي للحركة الكوميدية والبعيد على نحو مستحيل عن مـتناول الكلمـات». على العكس، يلاحظ أجي بامتعاض، «الشيء الوحيد الخاطئ في الكوميديا التي تقدم على الشاشة اليوم هو أنها تحدث على شاشة ناطقة».

أفكار أجي الرجعية عن الصمت والكلام ـ رغم أنه

لن يتفق على تسميتهما هكذا ـ ليست مطلقة. إنه يستاء من التحدث الزائد في الأفلام الناطقة، «الإدمان الأمريكي للأفلام التي تسيطر عليها الكلمة»، بالنسبة له الفيلم الوحيد من بين مئات الأفلام التي استعرضها في مقالاته لـ«نيشن» و«التايم» والذي قام باستخدام الكثير من التحدث بشكل معتدل هو «هنري الخامس» لأوليفييه، وفيما عدا ذلك، «يجب على (الأفلام) أن تعرف قيمة التمثيل الإيمائي (البانتومايم)، ويجب عليها أن تعرف متى تصمت». ما هو أساس اعتقاد أجي؟ قدر كبير مستمد من استجابته البصرية الشديدة الاتساع، وكذلك من حبه للتصوير الفوتوغرافي الذي لازمه طوال حياته. والغرض الأساسي من الأفلام، بالنسبة له، هو رؤيتها. إنها بالمعنى الحرفي «صورة متحركة»، والحركة أقل أهمية من الصورة. كتب عن فيلم وثائقي عن زمن الحرب قائلاً: «هناك استخدام عبقري متكرر لأداة ممتازة يجب الاعتراف بها كقواعد أساسية للسينما: اللقطة التي يتم تقديمها بحيث تعطي المشهد قوته النقية الخالصة، لثوان قليلة ـ كان يجب أن تكون لدقائق كثيرة ـ من دون صوت، أو موسيقى، أو تفسير، أو تعليق»[1].

إن جمالية الصمت بالنسبة لأجي يمكن اعتبارها أكثر قليلاً من كونها ذوقاً خاصاً شديد الحساسية، فتصبح تفضيلا للبصري على السمعي. لكن، لو كانت كذلك، فلا يمكن وصفها بالضحالة، والعاطفية، أو بأنها رد فعل مخالف للأفلام الروتينية الخاصة بسنوات الثلاثينات والأربعينات. أخذ أجي كل ما كتبه، وحتى ما هو أكثر زوالاً فيها، بجدية شديدة، ولم يكن تحت تأثير أفكار طائشة سابقة، جمالية، أو من أي نوع.

أفكار أجي عن الصمت في الأفلام أقل أهمية في ذاتها عنها بالنسبة لصلتها الحيوية باثنين من كتبه حكم عليهما بأنهما أفضل كتبه، «دعونا الآن نمدح الناس المشاهير»، و«موت في العائلة». لو أخذ شخص مستوعب لهما على عاتقه إعادة قراءتهما، والقلم الرصاص في يده، باحثاً فيهما عن الإحالات إلى الصمت، فسوف يصاب بالدهشة؛ سيجد كلمتي صمت وصامت تحديداً منتشرتين خلال العملين كموضوع مُلح، وتحكم إيجابي وتشديد أكيد يحقق اتساق العملين. يقدم لنا أجي المكان الريفي بألاباما الموجود فيه الناس المشاهير بمنظر بيت أحد المزارعين مغلف في صمت مكثف: «لم يعد هناك أي صوت في المكان أو تكتكة لأي جزء من هيكل البيت . . . لم يعد هناك أي صوت لخرير ماء أو حياة سكان. . . ولم يكن هناك أي إحساس بأي من هذه الأصوات، ولا كان هناك، حتى، صوت أو إحساس بالتنفس»[2]. وبعد أربعمائة صفحة تالية، وفي النهاية، يكتب أجي عن «رحيل الكلام بسرعة في الواقع لكي يبتلعه الصمت» (428). تبدأ «موت في العائلة»، بشكل يستحق التذكر، بأب وابن يذهبان إلى فيلم صامت ويسيران في

صمت عائدين إلى البيت، وتنتهي بالولد وعمه وهما يسيران «بطول الطريق إلى البيت. . . في صمت». [3]

على الرغم من أن أجي قد يبدو راغباً في أن يكون غريباً في تنظيمه غير المألوف ونقلاته الأسلوبية الغريبة في بعض أعماله، وبصفة خاصة الناس المشاهير، إلا أنه واضح كفنان وحرفي واع. لهذا يمكن أن يقال إن انشغاله المستمر والفضولي بالصمت ليس بحادث غير ذي صلة ولا هو هاجس بلا وعي، إنه متمّم أو مكمّل لأغراضه الأكثر جوهرية ككاتب. إنه شغف عاطفي، لكن خاضع للسيطرة عليه دائماً، ومفهوم دائماً.

قد يكون القارئ معذوراً إذا وجد «الناس المشاهير» كتاباً مزعجاً. إنه ليس فقط غريباً في الطريقة، ويبدو هلامياً، وغير مكتمل باعتراف الجميع، إنه عمل فذ غير معهود أيضاً. اعترافات أجي المتكررة بالصعوبات التي واجهها في كتابته، وفي نفس الوقت وبالمثل احتفاءاته المنتظمة بأهمية مجهوده بادية في كل مكان وبشكل مقحم. مثل عدد من كتب القرن العشرين، فإن له من حيث الموضوع طريقته الخاصة في التأليف والتكوين. يحاول أجي بإصرار أن يخبرنا بما يحاول عمله، ويمثل هذا الإصرار تماماً يعترف بفشله.

لكن عندما يربط القارئ بين الملاحظات العديدة للمخطط (أو الخطوط الإرشادية للقارئ) مع التعليق على حياة المزارعين المستأجرين للأرض، قد يصل إلى قدر من الفهم والاستيعاب. وفي هذا الخصوص يكون اهتمام أجي المفرط بالصمت هو المفتاح الأساسي. وكلمات السر المقحمة للقارئ تشير باستمرار وإصرار إلى التصوير الفوتوغرافي والموسيقى كنظائر مفيدة لكتابه. لا ينبغي عليّ أن أقول «كتابه»، لأن أجي يؤكد اعتقاده (مبدأ جمالي وليس مثالاً على عدم المبالغة أو التواضع) بأن الصور الفوتوغرافية التي يقدمها ووكر إيفانز تقدم مساهمة لها نفس أهمية مساهمته هو. إن الإحدى والستين صورة فوتوغرافية الخاصة بإيفانز والمأخوذة للمزارعين والمناظر الطبيعية، ودواخل الحجرات، والتفاصيل الأخرى الريفية ليست، كما يتم إخبارنا، توضيحاً مبسطاً للنص. إنها، باستخدام الكلمة المفضلة لأجي، طباق أو عزف مصاحب مع النص. وعندما يبتكر المؤلفان البنية الشكلية، تشكل الصور الفوتوغرافية «الكتاب الأول»، والنص «الكتاب الثاني». إن صور إيفانز حيوية بشكل ملحوظ ومثيرة للذكريات والعواطف. وتوحي لأجي بنموذج أو هدف مفاده أن كتابته الخاصة لا يمكن النجاح وحدها. في أول فقرة طويلة من «الكتاب الثاني»، أول هجمة من الهجمات العديدة ضد كتاباته (والكتاب بصفة عامة)، يشير: «لو أمكنني القيام بهذا، فإنني لم أكن لأقوم هنا بأية كتابة على الإطلاق. سيكون العمل صوراً فوتوغرافية، وستكون البقية قطعاً من القماش، وندفاً من القطن، وكتلا من التربة،

وكلام مُسَجّل، وقطعاً من الخشب والحديد، وقنينات عطر، وأطباق الطعام وأوعية للفضلات البشرية. وسوف يعتبرها بائعو الكتب ابتكاراً رائعاً، وسيتمتم النقاد قائلين، نعم إنه كذلك، لكن هل هذا فن، ويمكنني أنا أن أثق في أن أغلبيتكم سوف تتعامل معه كديكورات أو تذكارات توضع في قاعة الاستقبال في المنزل» (12). يذكرنا أجي بشكل منتظم بأنه لا يطلب من نثره شيئاً أقل من الأمانة والصدق المطلقين، وهما مستحيلان. جزء من هذه القناعة مستمد من وجهة نظره المذهلة نوعاً ما، فهو يقول «كل شيء في الطبيعة، بل وكل شيء طارئ تقريباً، له حتميته وكماله اللذان يمكن للفن بما هو عليه أن يقترب منهما فحسب» (210). من هنا يكون التصوير الفوتوغرافي أكثر تأثيراً من الكلمة: « هناك سبب واحد فقط عميق أهتم من أجله بالكاميرا وهو هذا بالضبط. إلى الحد الذي تكون معه الكاميرا (في عالمها الخاص، وهو مطلق بشكل ما كالمسافات البعيدة التي تقطعها الكلمات أو الصوت)، ولو تعاملت بنظافة وحرفياً مع مصطلحاتها وحسب أصولها، فإنها تصبح عيناً باردة كالثلج وبطريقة ما تكون محدودة وبطريقة ما تكون عيناً قادرة أكثر، تصبح مثل التسجيل الصوتي ومثل الأدوات العلمية وبخلاف أي نفوذ إبداعي أو تأثير للفن، تكون العين أو الكاميرا غير قادرة على تسجيل أي شيء سوى الحقيقة الجافة المطلقة» (211). إن وسيلة المصور الفوتوغرافي تمثل الوصول المباشر إلى المثال الأكثر رقياً للفن كله عند أجي ــ وهو الحقيقة: « مهمة الفنان)في التصوير الفوتوغرافي (ليست هي تغيير العالم كما تراه العين إلى عالم من الواقع الجمالي، بل إدراك الواقع الجمالي داخل أو ضمن العالم الفعلي، والقيام بتسجيل اللحظة تسجيلا مخلصاً وغير مزعج عندما يصل زخم الإبداع في هذه اللحظة إلى تحقيق بلورته الأكثر تعبيراً». [4]

على الرغم من أنها ليست على نفس القدر مثل التصوير الفوتوغرافي، فإن الموسيقى أيضاً تبقى في ذهن أجي كوسيلة جمالية أفضل من الكتابة. فالموسيقى تخلق تأثيراً عاطفياً مثيراً من خلال معالجتها المنهجية للصوت المجرد. وعلى العكس، تفتقر اللغة إلى حقيقة الصورة الفوتوغرافية ونقائها والعاطفة المباشرة المسيطرة للموسيقى. وجميع اللغات زائفة تقريباً بالنسبة لموضوعها، وهي تحريف أو تشويه للطبيعة ولهذا فهي مُجدفة مُدّعية. أما التصوير الفوتوغرافي، فهو يقترب تمام الاقتراب من نسخ الشيء في ذاته طبق الأصل، والموسيقى، تمد بأشباه أو نظائر تنسجم مع إيقاعات الحياة الأصلية، ويمكنها تجنب الغش المتأصّل في اللغة كلها. وبعض أشكال اللغة، بالطبع، أكثر تحريفاً أو فساداً من الأخرى. لهذا في «وردية أول النهار» هناك تناقض متواصل بين البلاغة الإنجيلية وبذاءات التلاميذ. لكن الصلوات في «وردية أول النهار» التي تسترعي انتباه ريتشارد في الغالب شديدة التجريد أو عويصة، ورسمية، وتتطلب الإنصاف في

استقامة مشاعره المتناقضة والمعقدة («كيف يمكن لك أن تقول أشياء عندما يجب أن تعنيها فعلاً ولا تريد أن تعنيها فعلاً على الإطلاق؟»)[5]. نضال ريتشارد من أجل الطهارة محبط من خلال اللغة المفروضة للطهارة.

على الرغم من أن أجي بالفعل لم يقل أبداً أن اللغة هي بناء أو هيكل مصطنع أو زائف، إلا أنه يصر على تدخلها الحتمي في فهم القارئ للموضوع، وأنها ترجمة للخبرة وليست نقلاً لها. من الواضح إذن، أن السبب الوحيد لاحتفاء أجي بالصمت هو وعيه الشديد (قائم بشكل واضح على إحباطه الإبداعي) بمحدوديات اللغة. وكطريقة للتعبير عن المشاعر، فإن الكلمات «هي بشكل حتمي الوسيط أو المحتوى غير الدقيق من بين جميع الوسائط الخاصة بالتسجيل أو الاتصال» (213). في مشروع أجي، نجد أن مقابل الصمت ليس هو الصوت في المقام الأول، بل الكلمة المنطوقة.

في قسم من «الناس المشاهير» مكرس لتعليم أطفال المزرعة، يهاجم أجي «معرفة القراءة والكتابة» نفسها كقيمة مريبة إلى حد كبير. فكما في هجومه الموتور في استفتاء للأدباء أرسل إليه من مجلة «النصير»، نراه يشجب تعليم المثقفين لكونهم هم أنفسهم أميين («قلة من حملة الدكتوراه في الفلسفة هي المتعلمة» (278)) واعتبر سفسطتهم الشفهية والفكرية ادعاء أجوف. أن تكون متعلماً ومثقفاً هو أن تكون محروماً من إحساس الخبرة اللحظية، التعلم هو جريمة تفسد «الوعي»، و«اكتشاف واستخدام الوعي، الذي كان دائماً ولا يزال عدونا وخادعنا المُهلك، هو أيضاً المصدر والمرشد لكل أمل وكل العلاج، وهو المصدر والمرشد الوحيد» (279). اللاعقلانية التي في القطعة، رغم تطرفها واتساقها مع عاطفة الكتاب بأكمله، فإنها ليست دعوة بسيطة للبدائية. الفلاحون «بمقتضى محدودية محادثتهم يعتبرون ضمن أكثر مستخدمي اللغة جمالا وأمانة» (279)، ومع ذلك فهم أيضاً معاقون بشدة بسبب عجزهم العقلي وعدم إبصارهم لذواتهم وعلاقاتهم الخاصة. لكن، في الواقع، المثال النموذجي على الاستجابة الأمينة والساذجة المسيطرة مع توافر الوعي هو مبهم، ويجب أن يكون مبهماً. في الحقيقة الفلاح يجرب ويتواصل بأمانة لا يمكن أن يدانيها المفكر المتعلم. وفي ضوء مثل هذا الاختيار، يكون عدم التفوه بالكلام أفضل.

في أكبر جزء في الكتاب حول الطريقة الروائية، ينتقد أجي افتراض الواقعيين بأن تجميع البيانات يقوم بنقل الواقع. لأنه مع كل الإخلاص للحقيقة، لا يمكن للشخص المنتمي إلى الواقعية «توصيل أو نقل التزامن أو الآنية إلى أية فورية أو لحظة في الزمن المضارع» (213). ومع ذلك، أجزاء كبيرة من «الناس المشاهير» تشكل بعضاً من أكثر التراكمات التفصيلية الكاملة، إن

لم تكن الزائدة والمفرطة، للبيانات الصرفة المسجلة. جزء من سبعين صفحة في منتصف الكتاب عنوانه «المأوى: الموجز» يصف بالتفصيل المضني الموضوعات التي توحي لأجي بالصفات الجوهرية لحياة المزارعين. فيما قد يعتبر كدفاع عن هذا القسم، الذي فيه أجي «يتلصص» (كلمته الخاصة المتكررة) على «منزل أناس بسطاء يقف خاوياً وصامتاً»، يصرّح أجي «يمكن أن يكون هناك عجب أجمل وأعمق في الأشياء المرصوصة غير المتحركة والفراغات فوق الأرضية العارية ذات قطع الأثاث الخرساء . . . أكثر مما في أي موسيقى سبق تأليفها» (121). فيما يشبه دقة فيرمير، وبالطبع رقته، يصف أجي مثل هذه التفاصيل الساكنة و«الخرساء» ومنها الأحذية، والأوفرولات، ومحتويات الأدراج، وتركيب الخشب، وأدوات المطبخ. يدفع أجي اللغة في اتجاه التصوير الفوتوغرافي، ويؤكد دائماً على السكون وعدم الحركة الخاصة بالأشياء التي يرصدها.

يعترف أجي في أوصافه «بإهمال الوظيفة لصالح الجماليات» (181). إنها النظرة ـ واللمسة، والرائحة، وانعدام الأصوات للأشياء ـ تلك هي الأدوات التي تقوم بالوصف والاحتفاء. الحجرات رقيقة الحال والملابس المتواضعة المؤقتة بالنسبة لأجي هي جماليات، هذه الفكرة من ناحية معينة تشبه إحساسه بأن صراع المزارعين عديم الفائدة مع اللغة هو شيء جميل. «الجدار الداخلي الفاصل في حجرة جدجيرز الأمامية، من ضمن أشياء أخرى ذات أهمية، قصيدة مأساوية عظيمة» (182). الأسلوب الوصفي لذلك الجزء أقل تنميقاً عن ذلك الذي للأجزاء التأملية، لكن التقييمات الجمالية مسهبة وجريئة معاً. إنه إنجاز أجي أن جاءت هذه بطريقة ليست سخيفة أو مبالغ فيها. في الصفحات الأربع المكرسة للأفرولات، يستخدم أجي أسلوباً بارعاً ورياضياً هندسياً من الناحية الظاهرية لنقل الشكل، واللون، وملمس النسيج، لكنه يدخل أيضاً الاستعارات المسرفة لربط الأفرولات التي لا حياة فيها بالطاقات الجميلة للحياة والفن. لهذا: «تصبح حواف جيوب الفخذ ممتدة وملقاة مفتوحة، ذات خطوط غائرة، مثلها مثل خياشيم السمك» (242). الملمس والنسيج واللون الخاص بالأفرول الملبوس تحقق «درجات اللون الأزرق، في رقة، وبهجة، وأناقة تفوق أي شيء سبقت لي رؤيته متحققاً في أي وقت في مكان آخر، باستثناء تحققه في السماوات النادرة، والضوء الدخاني الذي يغلف النهار في بعض الأيام، وبعض الألوان الزرقاء عند سيزان» (242). لذا أيضاً، يوحي قماش الأفرول بـ «عباءة الريش الخاصة بأمير من التولتيك(*)»، وتوحي الأكتاف بـ «شبكة كاملة مخيطة من زهور أو قشور ثلجية»، والتجعدات بـ «مشمع قديم رقيق مجعد، وبشرة شخص طاعن في السن» (243).

(*) شعب هندي أحمر كان قبل أزوتيك المكسيك ـ المترجم.

الاحتفاء الجدي تماماً بالأفرول يكشف عن انجذاب أجي إلى ما هو غير عضوي. إنه يسأل بوضوح «إن كان هناك أي شيء أروع أو أثمن في كينونة ما نميّزه نحن «كحياة» مما في كينونة حجر» (204). في صور إيفانز الفوتوغرافية يبدو الناس قابلين للاستبدال بالأشياء. تم وضع صور الناس، فرادى أو في مجموعات، (أو تبدو) أنها قد وضعت بشكل عشوائي بجوار صور الأكواخ، والأحذية، والأسرّة، والعربات. للشخصيات الإنسانية نظرة جامدة في أوضاع للتصوير، حتى في الصور الفوتوغرافية نجدهم متجمدين بشكل غريب، كالتماثيل - على النقيض تماماً من اللحظة الآسرة أو الخاطفة التي يحاول بعض المصورين الفوتوغرافيين تحقيقها. هناك دراما قليلة جداً في «الناس المشاهير». عندما يقوم أجي بتقديم الشخصيات بطريقة مباشرة، فإنه يستعرضها بوجه عام كشخصيات ساكنة لا تتحرك. وهذه الشخصيات في أحوال كثيرة، كما في قسم «المأوى»، ليست هي السكان «النشطاء» في البيت أو الذين يرتدون الملابس، بل بالأحرى لواحق تابعة وخاضعة للأشياء، والشعور بهويتهم هو شعور غير مباشر. ولهذا تسيطر الأصوات السلبية، كما في «ارتداء النظارات في يوم الأحد فقط» (236).

انشغال أجي بغير الحي يجب ألا يترجم كاستهانة من جانبه بالحي. بالنسبة له الصفة المميزة للأشياء هي صفة إنسانية، الأشياء تستمد جمالها من البشر الذين يدعونها ويستخدمونها، وأجي نفسه يستجيب إليها بإنسانيته، وبصفة خاصة حساسيته الجمالية. لكن في مثل هذا الاقتراب من هذه الزاوية الغريبة إلى نوعية حياة المزرعة نجده، يكشف عن وجهة النظر التي، بالنسبة له، تستحضر وتصوّر بصدق وعمق جوهر الوجود الريفي والوجود بشكل كلي.

وجهة نظر أجي جمالية، لكنها دينية أيضاً. والجمال والدين بالنسبة لأجي هما شيء واحد. الكراسي، الأسرّة، وحجرات بيوت المزارعين هي أشياء مقدسة. ويجب في أحسن الأحوال أن تكون اللغة التي تقدمها أو تصورها هي لغة الصلوات، رغم أن هذه الأشياء يجب أن تكون دائماً «متجاوزة لدلالة الكلمات ومعناها» (92). يصرّح أجي بقناعته الدينية بوضوح، وعلى الرغم من أن هذا التدين غير متعصب وغير عقائدي، فإن أجي وبشكل حرفي تماماً في نيته أن يقوم بفحص، «أنواع عادية بعينها من اللاهوت البشري» (14). يتم إدراك لاهوت المزارعين وممتلكاتهم المختلفة عديمة القيمة عبر وصف سكوني مضن (أو التقديم من خلال التصوير الفوتوغرافي). الرصد الشديد للشخص الساكن أو، غالباً، للشيء الساكن هو السبيل إلى نقل الصفة أو النوعية فوق العادية (الترانسندنتالية) لذلك الشخص أو الشيء. لكن مهما كان احتمال إدراك صدق ووضوح الترانسندنتالي الفائق إلا أن الصدق والوضوح لا بد أن يفارقاه عندما توضع الشخصيات والأشياء في حالة الحركة. هناك تنافر جوهري في جميع أعمال أجي بين

الجوهر والفعل، بين حقيقة الهوية الدفينة لشخص ما أو شيء ما (شخصيته الفريدة، لاهوته) ومجرد التعبير الظاهري الذي يتم كشفه في الحركة، أو الكلام.

على الرغم من كل التحركات والأساليب المختلفة الموجودة فيها، إلا أن «الناس المشاهير» هي في لبها عمل تأملي. الأجزاء المركزية ذات الإطارات هي فصول تحت عنوان «في الشرفة»، واحد في البداية وآخر في المركز وثالث في النهاية. يصف أجي نفسه في كل واحد منها كما لو أنه في الشرفة ليلاً، مستلقياً في أرق على حشية من القش، ووعيه يقظ بشدة لانعدام الأصوات، على الرغم من أنه إحساس تم له رصده فقط وعلى نحو تدريجي كتجربة دينية. نجده في أول وأقصر فصول «في الشرفة»، مستغرقاً في إحساس بالعالم كله وقد تحرر من الألم والتعب: «توقف السمك على الماء المعتدل الرائق المصمت في البحر في نوم بلا أجفان يمكن تصويرها، تنفس الأسماك، واستهلاكها البطيء دون جهد للنباتات غير الواعية، انقطاع كل صوت، والنائمات، والكواكب الرقيقة، والحشرات، المعلقة في الكهرمان، والليل يحبسها فيه، إنه خريف الفعل، شتاء الحزن القصير، الثقب المائي حيث تجتمع الحيوانات البرية الضعيفة: ليل في ليل ونوم في نوم» (20). إنه المشهد الفاتن الذي يستدعي إلى الذاكرة، «نائمات» ويتمان، إنه الاجتماع المؤقت للنائمات الصامتات مع عمليات الخلق.

في الجزء الثاني من «في الشرفة»، يستحضر أجي مرة ثانية ويتمان، رغم أنه هنا أكثر تفصيلاً في تتبع العمليات الداخلية التي توالت في داخله بفعل الاستلقاء ليلاً في الشرفة الصامتة: «كان طول الجسم كله وأجزاؤه كلها ووظائفه مشاركة جميعاً، وكانت مرصودة وتحظى بالعناية، وملازمة للعقل، ومتطابقة معه: والجميع، كل شيء، كان العقل يبلغه، كان حقيقة، والجميع، كل شيء، كل شيء كان العقل يدركه . . . كان يتحول من فوره، ومن دون أن يفقد أدنى صفة لهويته الكلية، إلى فرح وحقيقة، أو بالأحرى، بوح من داخل ذاته، بالحقيقة، التي كانت في طبيعتها الخالصة مرح، ما يجب أن يكون غاية الفن، والتحقيق، وكل وجود بشري بأية حال» (203). هذا الإحساس بانصهار العقل والجسد، بالذات واللاذات، بواقعية الفكر والشعور، وبتحقق «الذات، والحقيقة، والمرح» من المفروض أن يكون مألوفاً لقراء إميرسون، وثورو، وويتمان. يحتفي أجي « بإحساس التعجب» (204). تجيز الخبرة الخاصة بـ«في الشرفة» نفوره من «الوعي»، أو عمليات العقلنة، بالضبط كما تجيز له حساسيته لما هو رائع وديني.

وختام «في الشرفة» له نظام مغاير تماماً، وسيتم التعامل معه في سياق مختلف نوعاً ما. لكن كما يكتب أجي في الجزء الثاني من «في الشرفة»، «الصمت تحت الظلام في هذه الشرفة الأمامية هو نوع من المنصة الأمامية التي يمكن للفعل، من وقت إلى آخر، أن يعود إليها» (219). لو كان

على الفعل في الكتاب أن يعود (وهو جد قليل) بشكل نادر إلى الشرفة الأمينة على الحقيقة، فإنه يعود كثيراً إلى النمط التأملي والموقف الديني في أقسام الشرفة. يعرّف أجي موقفه الديني غالباً بوضوح شديد (أو بشكل أقل عاطفية وغموضاً) في قسم حمل العنوان التالي «في حجرة النوم الأمامية: العلامة.» الاستلقاء مرة ثانية في سكون، في الفجر هذه المرة، في انتظار النهار. موقف عقلي أو عاطفي غير مريح بشكل مضحك بدرجة قليلة على طريقته الإمبرسونية «مقلة عين بلا جسد» (168)، ويقرر أجي أن» ما يحدث هنا، ويحدث بشكل يومي في هذا الصمت، يُجرى بشكل وثيق بين هذا البيت والفضاء الأبدي» (168). أي أن «نقطة السكون» الأجية هي إدراك التوحد الباطني للأكوان والذات الفردية وحيدة نوعها. الصمت نفسه هو العامل المحفز ضمناً، هو الجو الذي فيه يتم إدراك تميز الواضح ولا محدودية الكل. يبدو أن هذا الاندماج أو الانصهار هو جوهر ديانة أجي.

إذا أتاح التصوير الفوتوغرافي الصامت ما يضاهي مجهود أجي الأدبي، فإن نفس الشيء لن يكون صحيحاً بدرجة أقل لما قد يبدو على أنه الشكل العكسي المحدد والدقيق لموسيقى الفن. وقد صرّح أجي في أحد خطاباته، «أرغب في كتابة السيمفونيات. أي أن الشخصيات التي يتم تقديمها بهدوء (كموضوعات في السيمفونية، مثلاً) سوف تتكرر في إضاءات جديدة، بتأليف أوركتسرالي شفاهي جديد، سوف تعمل داخل مزج للألحان أو طباق وينتج نوعاً من الجمال الرهيب والمصقول ـ وهكذا.»[6] وفي «الناس المشاهير» يعلق قائلاً، «سيكون للكتاب بالكامل شكل ومجموعة من النغمات أقل شبهاً إلى حد ما بتلك التي للرواية وأكثر شبهاً بتلك التي للموسيقى» (220).

ليس مصادفة أن الشكل الخاص بالناس المشاهير غريب من حيث الظاهر. إنه استخفاف بالتسجيل التاريخي، وبالنظام السردي في أي معنى تقليدي، وبترتيب المادة في الفصول. يبحث أجي بشكل واضح عن شكل عضوي (ذاتي الخلق)، نماذجه لن توجد في الأدب، بل في الطبيعة والموسيقى. نظرية مستمدة من توازن النبرات الموسيقية والتناقضات، والهارمونيات ومزج الألحان أو الطباق. النموذج المستمد من الطبيعة موسع بشكل غني وإلى أقصى درجة في ضوء حياة الأنهار.

(بسبب فائدة ذلك الاستخدام المتسارع للكاميرا المتحركة والذي تمكن من خلاله رؤية فعل النمو بشكل مستمر من البذرة وانتهاء بسقوط الزهرة، لذا فمن الممكن أن نرى في خمس دقائق التفرعات والاختراقات والنموّ اللامحدود لنظام النهر، مثل كرمة تتلمس طريقها إلى الخارج وتجد بداياته على أحد الجدران، أو مثل تلك الفرص الأدق والأبرع في كل الفرص التي يقدر

فيها للأغصان أن تحقق نموها انطلاقاً من نفس هذا الهدوء الذي لثمرة البلوط وفي أشكال معينة من الأجواء غير المعاكسة دون غيرها: هذه الرشاقة الأبدية في التلمّس، وشق الطريق، واستقصاء المنحنى الطري للتربة التي يدبرها الماء في نظام الأنهار المتواصل في ملايين الأجزاء من وجه الأرض في نفس الوقت.. ليست هناك حاجة لتشخيص أو لتجسيد النهر: فهو بموضوعية شديدة جداً ودون زخرفة حي بطريقته الخاصة». (227)

من خلال التضمين سوف يجد كتاب أجي، مثل نهر من الأنهار، شكله الحتمي الخاص: «عضوي في نظامه، مشروط، يتبادل الإمداد بأسباب الحياة، كما لو كان شكلاً موسيقياً» (10).

مصاحبة الصوت للصمت هو فقط أحد مكونات البنية المعقدة الموسيقية والعضوية في «الناس المشاهير». ربما يكون التناقض هو المفتاح الخاص بشكل ومضمون الكتاب بالكامل، وذلك أمر لا يمكن فهمه ببساطة.[7] إنه الأداة الموسيقية المهيمنة بالتأكيد، وهو نفسه معالجة حرفية للصوت وانعدام الصوت، وهو أيضاً النظير الأدبي لمبدأ التأليف الموسيقي في نفس الوقت. في مقالة سينمائية أشار أجي إلى أن «جلوك، وبيتهوفن، كانا، في بعض من أروع مؤلفاتهما الموسيقية، مدركين تماماً للصمت».[8] وأشكال الصمت المتنوع الموجود في «الناس المشاهير» توجد ضمن السياقات الخاصة بالأصوات ـ أصوات الحيوانات، والعمل، والطهي، والعواصف، والتحدث، وحتى صوت الكاتب. لهذا فإن التناقض بين إيفانز (أي الصورة) وأجي (أي الكلمة)، والذي يظهر من خلال شكل الكتاب الذي صدر في جزأين، هذا التناقض هو لازمة موسيقية متكررة ومشتركة، في التنويعات الموسيقية الأخرى العديدة لديالكتيك الصمت ـ الصوت، وإن كان القياس هنا مع الفارق.

لقد تم بالفعل أخذ قيم الصمت بعين الاعتبار. إذا كان الصمت متعلقاً بالرؤية الدينية، فإن الصوت عادة (وليس دائماً في كل حالة وكل مرة رغم ذلك) ما يعد تطفلا مسبباً للفوضى - إيحاء بالاختلاط والتشوش أكثر منه بالنظام والترتيب، «بغياب الوعي» وليس بالحدس الساذج، بالإزعاج العنيف وليس بالتوقير الوديع[9].

تم تقديم نموذج الصمت، ثم الصمت الذي يقطعه الصوت، وأخيراً استعادة الصمت في عدة أحداث قصصية في بداية الكتاب. تتبع «في الشرفة: 1» على الفور ثلاثة أحداث درامية قصيرة. في الأول منها والمسمى «في وقت متأخر من صباح الأحد»، يصف أجي قيام كبير العمال بتقديمه إلى مجموعة من السود، الذين شعروا بالخوف والإحراج، و«خيّم عليهم الصمت وهم يتحركون قليلا في تردد وهدوء واحترام» (27). ثم يحثهم كبيرهم على الغناء، وعلى تسلية الصحفيين الزائرين: «بعد تبادل خفيف للنظرات فيما بينهم... قاموا بالغناء. وكان الغناء...

خشناً، مشوهاً، وخالياً من التعبير، ممتلئاً تقريباً بانشداه حيوي ورتابة في الإيقاع، وكان التكلف في إحداث التناغم أو الهارموني يعمل على تفتيت الأعصاب بشكل مستمر» (28). يؤكد أجي إلى حد بعيد على قبح الأصوات: «صراخ مغني التينور الصغير، ومغني الباريتون، كان وهو في أقصى درجاته الصوتية يبعث بصرصرة حادة» (29). لكنهم فجأة، كما كانوا قبل الغناء، «كانوا يصمتون على نحو مفاجئ، ويتيبسون تماماً» (29). وعندما كان الأمر يصدر إليهم، كانوا يعودون إلى الغناء مرة ثانية، وقد تكرر نفس النمط. يكشف الحدث بالنسبة لأجي عن انحطاط السود، فهم لا يقومون إلا مكرهين بالترفيه اللطيف عن الضيوف البيض الشماليين. تظهر الشخصيات ذات البشرة السوداء بشكل قليل جداً في الناس المشاهير، لكن نفس العدوان عن طريق الصوت العنيف، الذي نجده جلياً جداً في هذا المشهد، يتكرر كثيراً في الناس المشاهير.

وهكذا نجد القسم التالي القصير، «عند التفرعات»، يتطرق إلى نوع آخر من اقتحام الخصوصية: «يسأل أجي وإيفانز عن الاتجاهات مجموعة من الناس واقفين في المدخل الأمامي لبيتهم الريفي. هؤلاء الناس، المرتابون، والمفعمون بالكراهية أيضاً (وذلك هو شعور أجي وله الحق فيه)، يبدون ساكنين في الصور الفوتوغرافية، يجلسون «كما لو كانوا في قوالب، أو كما لو كانوا أعمالا نحتية، واحد في الخشب والآخر في المعدن»، يراقبون الغريب بشكل مستمر (32). مثل السود في المشهد السابق، هم «متصلون بدقة مع بعضهم البعض من دون إشارة خارجية من دون كلمة أو لمحة أو التفاتة، وإنما عن طريق الفيض أو الانبعاث» (32). بينما يسأل أجي عن الاتجاهات، ينفجر «الرجل الأكبر سناً» في المجموعة ينفجر فجأة تماماً وفي عنف، مثلما وصفت أغنية السود لكي تبدو متنافرة في خشونة وبشاعة زائدتين. قام الرجل «بالاقتراب مني فجأة من الخلف، وضغط مرفقي بصدره المقعر، وقال «آونك، آونك»، وواصل إطلاق صوته المدوي بهذه الآونك، آونك. «وهو يومئ بعنف بالتزامن مع صوته بينما يقوم بترسيخ هذا الصخب العالي الذي لضفدع في كل مرة». أعطته المرأة، التي تحاول تهدئته، قطعة من الخبز: «أخذها بيديه الاثنتين وغرز وجهه فيها مثلما تنغرز ضربة البلطة في الخشب، وراح يطحنها بفكيه وهو يهز رأسه ببطء مثل قطعة من آلة ثقيلة، بينما استمرت الضوضاء الانفعالية الناجمة عن صرير أسنانه في حلقه». غادر أجي الموقع تاركاً الرجل يواصل الزئير «الوقوقة» و«السعال مثل الغوريلا» (34). إنه بورتريه شفهي بشع، كله تقريباً بلغة الأصوات. ومع أنه موح مثل إبداع ناثانيل ويست، إلا أنه ليس كاريكاتوراً وحشياً. في الحدث ذي الصفحات الست، المحور الأساسي هو إخفاق أجي في أن يكون سوى رجل فاضل في نظرته إلى تطفله القاسي غير المتعمد، على أنه سلوك بشع. ففي رأيه أنه «تسبب» على نحو قاس في سعال مثير للعذاب.

وهو لا يستعيد شيئاً من الهدوء مرة ثانية إلا مع مغادرته البيت، وبمعنى أدق بسبب مغادرته له.

أناس المزرعة في «الناس المشاهير» أبرياء بشكل بائس، إنهم ضعفاء إلى درجة الهشاشة، مطيعون، وقلوبهم رقيقة، ويصبحون ضحايا بشكل سهل. الهدوء الذي تنعم به حياتهم تم تدميره في رعونة أو من دون اكتراث، عن طريق الآلات في الغالب. عندما تجبر فتاة ريفية بسيطة اسمها إيما على الزواج من رجل يكبرها بكثير، فإن رمز القسوة هو الصوت الأجش للشاحنة التي تحملها بعيداً إلى الأبد. مثل سيارة جاي فوليت في «موت في العائلة»، الشاحنة عبارة عن وحش يصدر أنواعاً عديدة من ضوضاء فظيعة، وهذه الضوضاء موصوفة بتفصيل شديد: «المحرك يجعجع ويسعل وصوته يتقطع ويتنوع، وكل همه إطلاق دخان أبيض حار أقل مع صرير المعدن قليل السمك، هذا مع تلك الضوضاء الزاعقة بفظاعة والتي تستوقف فجأة كل رؤوس الماشية المعتدلة على بعد ربع ميل من شق الشاحنة لنفسها طريقاً متحررة من جسد الطريق المستوي» (64). [10] العنف المصاحب لمغادرة «إيما» عبارة عن لحظة من الضوضاء في هدوء شاسع يسبق المغادرة ويعقبها. اللحظة القاتلة في الزمن يتم امتصاصها في النهاية عن طريق السرمدي. وهكذا فإن فقرة إيما، والواقعة في قسم حمل عنوان «خطاب ريفي»، يتم تقديمها من خلال واحد من أكثر الاحتفالات المعقدة الخاصة بالصمت في الكتاب. حيث في الليلة السابقة على رحيل إيما، يستجيب أجي للصفة الدينية للسكون.

(الضوء في هذه الحجرة ينبعث من مصباح. لهبه في الزجاجة جاف، وضامت وتم تخفيضه حتى يكاد يتلاشى فكأنه مثل اللحظات الأخيرة في آخر الليل في رقتها وشفافيتها، ومثل هذا السلام وهذا الصمت في قداستهما وسموهما الفائق إلى حد أن كل ما ومن على الأرض يبدو متوقفا عليها بشكل تام كما لو على الماء الهادئ ذي السطح العاكس كالمرآة: وأشعر بأنني لو كان بمقدوري أن أنجح بهدوء تام في ألا أزعج هذا الصمت، وألا ألمس كثيراً سطح هذا الماء المنبسط، لأمكنني أن أخبرك بكل شيء داخل مملكة الله» (49).

تمتد الإثارة الخاصة بالصمت لسبع صفحات. ثم يأتي الصباح وترحل إيما في الشاحنة التي تصرّ صريراً هائلا. بعد ذلك تجلس العائلة بجوار البيت: «الكلام متقطع، ويغرق في فترات من الصمت الكثير من دون إحراج» (68). وفترات الصمت هذه تسيطر تدريجياً على البيت والمزاج العام عندما يخيم الليل ويذهب كل واحد لينام.

حياة المستأجرين في «الناس المشاهير» يحكمها النمط البسيط من العمل والراحة، وإيقاع الصمت المتناوب مع الصوت الذي يهيمن عليها هو الذي يوحي بنمط الحياة هذا. أصوات العمل دائماً ما تكون قاسية إلى أبعد حد تقريباً، وملتوية ومتقطعة أيضاً. عندما يقوم منشار بإسقاط

شجرة يكون «الهواء هو زعيق واحد مثير لدخان وأتربة كثيفة» (88). «صفير يُميت كجريمة قتل» (88). آلة حلج القطن «تعمل معادنها في شهية بصوت صاخب يصم الآذان» (312). ما توحي به هذه الضوضاء الكريهة لأجي لا يقل عن «وحشية العالم»، بالضبط مثل «القسوة الخشنة الفظة اللاواعية لكن المتقنة»، التي يتعامل بها المزارعون مع الحيوانات والسود والتي تعكس حقيقة «السادية في الجنوب» (98، 194).

قسوة الحياة الريفية قائمة على أساس الاقتحام والاستغلال، على إنكار الكرامة الشخصية. لهذا فإن أجي حساس دائماً فيما يتعلق باقتحامه، ودور الاستغلالي الذي لا فكاك منه. المقتطفات العادية من الجرائد البالية وإعلانات التقاويم تعطل أو تمزق الهدوء بشكل مشابه. وبطريقة أخرى فإن الرد غير المتصل بالموضوع على استفتاء مجلة «المناضل»، والذي كانت فيه نبرة أجي غاضبة على غير المعتاد، تكسر السكون المعتاد للكتاب. وكذلك الإدراج الذي تم بسماجة «مزعجة» غير مبررة على الإطلاق للحوار الصحفي مع المصورة الشهيرة مارجريت بورك ـ وايت، والذي يشتبك بحدة ليس فقط مع فلسفة التصوير الفوتوغرافي التي تنطوي عليها صور ووكر إيفانز الفوتوغرافية بل مع الأقسام الجادة والطقوسية النمطية المُقررة.

بالتأكيد الصفحات الأخيرة من «الناس المشاهير» هي الأكثر جدية وطقوسية، بالإضافة إلى أنها الأكثر شاعرية وفلسفة. في الخمسين صفحة الأخيرة يحقق أجي أيضاً نوعاً من التركيب بين الصمت والصوت، اللذين ظلا قبله ضدين لا يمكن التوفيق بينهما. يصف عاصفة صيفية ذات عنف خاص، مركزاً على عائلة مرتعبة اجتمعت معاً في كوخها. وكالمعتاد، فإن وصف العاصفة أساساً ومن زاوية الإطناب البلاغي سيكون في ضوء أصوات العاصفة.

(هدأت الريح فجأة كما لو أن قاطعاً قد قطعها، العاصفة الجافة وقد انتهت، أوقفت أوركسترا إرهابها المستأسد على الضعفاء، وبين الأهداب الزغبية . . . . للمزروعات، والتي تعرف جيداً كيف تتوقع هبات عاصفة أخرى، بينها لم يكن هناك صوت بالمرة، وبكل ما في الكلمة من معنى، لم يكن هناك أي صوت عاصف ولكن كانت هناك بقايا الانسحاب، وشيء من التوتر، يتمثل في جزء من الرائحة، وجزء من الحرارة، وجزء من الصوت، حركة انسحاب كالتي لأيد عريضة لعازفي صنج: الرائحة التالفة، تغير حثيث إلى البرودة، صوت من الهواء كله كما لو أنه منبعث من منصهر كهربائي حار جداً، ثغاء غير واضح من الرعد والإشراق، صمت مرة ثانية، شديد الانحدار جداً، ومن تحته، مياه مثل الصواني تتباعد في عنف بعرض أربع بوصات عند الصفق باليدين(358).)

تبقى العائلة صامتة أثناء وبعد العاصفة، لكن فيما بعد يتحقق إحساس حقيقي بالتغيير. وفي

نفس الوقت الذي فيه «في كل مكان كان هناك صوت جريان وحفيف، وقرقرة مياه»، خيّم سكون عميق داخل البيت (365). يجرب أجي إحساساً شديد الرقة من جراء اقترابه من الغرباء الذين يجلس معهم: «شعرت كما لو أن هناك مستوى جديداً، وعالماً جديداً» (363). يجد أجي «موسيقى لما يحدث» أثناء وبعد العاصفة، موسيقى مفهومة فقط من خلال المقارنة بالفنون البصرية: «ما بدا وكأنه المضيء بعمق في الذهب عند «رامبرانت» . . . قد صار صورة فوتوغرافية» (367). تطور الخوف إلى حب. ما هو فريد في الحدث هو غموض العنف. فالعاصفة ليست ببساطة عامل باعث على الرعب، إنها أيضاً وبشكل غامض عامل باعث على الراحة والاطمئنان.

اندماج مشابه يوجد في القسم الأخير من «في الشرفة»، والذي يختتم الكتاب. ينتهي «في الشرفة: 2»، قبل مائتي صفحة، بجملة محيرة إلى حد ما، «من هذه الغابات التي على مبعدة ليست هيّنة على امتداد التل جاء الآن صوت كان جديداً علينا» (229). يعود «في الشرفة: 3» إلى نفس الحدث وفي الغالب إلى تساؤل عن الصوت الجديد. إنه مثل العاصفة، «على الفور جمّدنا هذا الصوت في حالة تفوق «الصمت» بكثير (421). إنه صراخ حيوان، بالأحرى صرخات حيوانين، من خلال التخمين يمكن أن يقال إنهما ثعلبان. بعد وصفه التفصيلي الدقيق، يتوصل أجي إلى اعتبار الصراخ على أنه «عمل عظيم، ينطوي على فن شديد الخصوصية وغير طموح وغير مألوف بالنسبة للجمهور ولا علاقة له بالجمهور. . . . كأنه عمل رائع من قطعة درامية أو بناء موسيقي أعرفه . . . محمّل بإثارة متجاوزة لما هو ممكن تحمله» (424). رد فعل أجي الكلي شديد التعقيد، فهو يشتمل على الضحك، والألم، «نوع من الخوف والرقة العميقة»، حب جنسي، ونشوة دينية (424). «في صوت هذين الثعلبين، لو كانا ثعلبين بالفعل، كان هناك ما يقترب بشكل كبير من الفرح، وبشكل أقل من الحزن. كان هناك فرح مخيف في سماع العالم يتحدث إلى نفسه، وحزن لعدم القدرة على التواصل» (426).

وصف أجي المكثف لـ «ما بدا أنه فن لا يعلى عليه» والخاص بنداء الثعلب قد يعتبر بالنسبة له «قصيدة غنائية إلى العندليب» (427)، كما أنه أيضاً بالنسبة له «هدهدة خارج المهد وبلا حدود». كما يذكر في ذهول في إحدى الحواشي، أنه قد خاض تجربة «الانفجار أو التوهج الناجم عن الفهم الأكيد لما هو غير معقول» (426). الصمت تم تجاوزه بموسيقى سامية تشارك في الصمت وتكمّله.

مثل هذا الأثر هو ما يقصده أجي بوضوح، لكنه موجود في الكتاب كله وإن كان بطريقة أكثر إرضاء عما هو عليه الحال في الخاتمة. وفعلاً يبدو أجي وقد جانبه التوفيق بسبب إخفاقه في

التمسك بقناعته الخاصة بعجز اللغة عن نقل ما هو مقدس. فالمجهود الذي بذل في ترجمة عواء الثعلبين هو مجهود شرعي معترف به ـ ومجهود ناجح ـ وارتباط الصراخ ـ نفسياً أكثر منه رمزياً ـ بالتعالي الترانسندنتالي هو من تقليد الأدب الرومانتيكي. الاقترانات بين كيتس والعندليب، وويتمان والطائر المحاكي، وثورو طير الغوّاص السامك قد تكون مقصودة. لكن الأثر الكلي يمثل إخفاقاً ويسترعي الانتباه إلى الطبيعة الناقصة أو غير المكتملة والتجريبية أو المترددة للكتاب بالكامل. يسجل الصمت والصوت بشكل أساسي في معظم أجزاء الناس المشاهير «حقيقة» الحياة الريفية في ألاباما. من المؤكد أن المقصود «بالهارمونية» الشعرية الأخيرة شيء ما يشبه الرؤيا الإلهامية، إن لم يكن تأليهاً وتمجيداً، إنها رؤية شخصية. بنفس عمق الشعور بعواء الثعلبين فإن هذا العواء لا يمثل حلا لعقدة هذا العمل الأدبي بقدر ما يمثل ملحقاً أو فضلة زائدة. فالنهاية تتحقق عبر بلوغ ذروة التكثيف العاطفي، وليس عبر منطق شعري. لكن بالرغم من ذلك، يبقى أجي أميناً لرؤيته الخاصة. وفي النهاية، وعلى الرغم من رغبة أجي في أن تكون «الناس المشاهير» موضوعية كالكاميرا، فإنها رد فعل شخصي جداً ـ جمالي وديني بشكل رئيسي ـ تجاه عالم يجب أن يكون هو غريباً فيه بشكل دائم. الإيقاعات الخاصة بالصمت والصوت والتي ينتبه إليها دائماً تستمد قوتها وأهميتها من استجابة خيال المؤلف.

(2) موت في العائلة: ما وراء الكلمات

كرواية تتناول الموت تعتبر «موت في العائلة» ترجمة حانية واستعراضاً دمثاً لردود الأفعال للعائلة التي بقيت على قيد الحياة. الشخصيات الرئيسية ـ جاي فوليت، أب يتم قتله فجأة وعمره سبعة وثلاثون عاماً، وزوجته وطفلان صغيران، وأقرب الأقربين ـ تتم مشاهدتهم بشكل رئيسي من خلال علاقتهم ببعضهم البعض، في إطار وجودهم ضمن العائلة. والكتاب غني بقصصهم المشتركة، وجذورهم التي ترجع إلى نوكسفيل وريف تينيسي، وتفاصيل حياتهم اليومية البسيطة التي تصير شنيعة فجأة. يكشف أجي عن التوتر الذي يخلقه ما هو غير عادي ويضيفه على العادي ـ التوتر الناجم عن تأثير الموت غير المتوقع على الشخصيات التي تنعم بحياة هادئة وآمنة نوعاً ما. بينما يسلط أجي الأضواء، بطريقة تبدو عشوائية، على أفكار، ومشاعر وتصرفات آل فوليت ـ مع التركيز بالذات على الولد (ريفوس)، والأم (ماري) ـ يخلق اعتناؤه الشديد بالتفاصيل إحساساً عميقاً لديه بالاعتناء الشديد بهؤلاء الناس، ولذلك فهو يخضع الاعتبارات التي قد تكون لديه، دينية كانت أو فلسفية، أو حتى جمالية، لقناعة صلبة وهي أن آل فوليت في ذواتهم محل اهتمامه قبل كل شيء.

يخاطر أجي في كل عمل من أعماله الرئيسية بتقدير جاد ووقور لموضوعاته أكثر مما ينبغي. عشية خميس العهد في مدرسة إعدادية في «وردية أول النهار» هي بالنسبة لأجي أقل باعتبارها مثالا لإحراج الولد المتألم في تجربة روحية فشلت (شيء على منوال صورة للفنان في شبابه) منها باعتبارها ذوياناً للولد ليس محل سخرية في إنجازه المحدود لتجربة بديلة لمعاناة المسيح. عندما يصف أجي ويمدح حياة وأملاك المزارعين المشاركين في المحصول في «دعونا الآن نمدح الناس المشاهير»، تأتي نبرته جادة ويأتي أسلوبه غنائياً. إنه يقدم نفسه فقط كشخص قادر بين الحين والآخر على التواضع والخشية الدينية وهما استجابة أمينة من جانب شخص ينقل «حقيقة» ثلاث عائلات من المستأجرين في ريف ألاباما. مثل الولد ريتشارد في «وردية أول النهار»، فإن راوي «الناس المشاهير» يناضل من أجل التواضع المطلق والسمو المطلق معاً، من دون أن يطلب إنصاف مثل هذه الاستجابة أو إدانة عدم ملائمة أي شيء أقل منها. في «موت في العائلة»، يشكو داويت ماكدونالد في اعتدال ولطف من أن «بالكتاب فقرات مملة، وأن هذه الفقرات المملة طويلة جداً في بعض الأحيان». [11] ويبدو أن ذلك نابع من اعتقاد أجي بأن كل ما يفعله آل فوليت (تناول الإفطار، التحدث على نحو غير مجد، مشي الهوينا في الطريق) له أهميته. (تتوافق هذه الممارسة مع جمالية أجي الخاصة بالكاميرا: فالكاميرا تستجيب لكل تفصيلة طفيفة داخل نطاق رؤيتها).

لهذا فإن الكوميديا في كتب أجي تتواجد بشكل قليل، وما فيها من الهجاء يركز على هؤلاء العاجزين عن تقدير قيمة الناس العاديين، مثل صحفيي «نيويورك» أو مؤلفي كتب الأطفال. نوبات أجي الهجائية غاضبة دائماً. وهو يرى أن الكبرياء المتباهية بالذات التي للأب جاكسون والعقلية المدنية التافهة لأدباء النصوص ليستا بأقل من تجديف. وإنهما من الأعمال البشعة ضد قدسية الحياة. وخطابات أجي إلى الأب فلاي تدعم الانطباع الذي ولدته مؤلفاته المنهجية التي هي لرجل ليس فقط متديناً بشدة ولكنه أيضاً مسيحي بشدة، ولو أنه بالفطرة (ما أطلق عليه هو «إحساس ديني شخصي لا شكل له» [12]) أكثر منه بالانتساب الرسمي. نزعة أجي المسيحية هي التي تفرض نفسها وحدها تقريباً في كتبه في إحساسه التجسيدي المسيحي للحياة ـ أو، كما وصفه روبرت فيتزجيرالد، «إحساسه المتعمق والملتزم بالعالم الطبيعي». [13]

مجهودات أجي لتحقيق قداسة أو شرعية مرهفة أو مقبولة واضحة في دمجه للبلاغة الخاصة بالقداس في أساليبه وبناءاته الخاصة. في «وردية أول النهار» نجد أن لغة «العهد الجديد» مندمجة مع تأملات ريتشارد الشخصية. وبنية الناس المشاهير متطابقة بشكل واضح أو موازية لتلك التي في القداس. الصلوات المسيحية على الموتى، والتي لم تختصر أبداً بل نقلت دائماً بشكل كامل،

تحتل مكاناً مهماً في «موت في العائلة». نجد في كل عمل له أن اللغة الشعرية المسيحية، في مغزاها الصوفي الباطني أكثر منها في مغزاها الألوهي اللاهوتي، تحثنا على رؤية التجارب البشرية من زاوية نظر تجسد المسيح. ما يقوله أجي عن «الناس المشاهير» أيضاً ينطبق على روايتيه: «هذا بحث مستقل عن مآزق معينة وعادية في اللاهوت البشري». (14) إن الاعتقاد في «اللاهوت البشري» وفقاً للمصطلحات المسيحية لا يزيد عن إهانة هوبكنز الاحتفائية «بالماسة الخالدة» أي الإنسان الذي لم يصبح إنساناً بالمعنى الدقيق إلا بسبب تجسد المسيح. المسيحية مهمة أيضاً بالنسبة لأجي لأنها تتيح رؤية الحياة كطقوس جادة وقورة، على الرغم من أن هناك رؤى للحياة تحقق نفس الأثر الذي يمنحه أجي لنفسه في بعض الأحيان.

وإحساس أجي بالقداسة الدينية تجاه مادته متعلق بشكل مباشر بعاطفته الخاصة بالصور الفوتوغرافية الساكنة. لأنه بالإضافة إلى وضوحها المذهل، نجد أن التصوير الفوتوغرافي (ذلك الخاص ببرادي، وأتجيت، وإيفانز) يمتاز بتحقيق إدراك كلي للموضوع. وفي إفراط معتاد يقول أجي عن «الناس المشاهير»، «كان مقصوداً أن يأتي هذا التسجيل والتحليل مضنياً من دون ذكر تفاصيل، بصرف النظر عما كان سيبدو عليه من تفاهة، وقد تم تركه دون مساس به». في معانقة جمالية التصوير الفوتوغرافي التي تستبعد الانتقائية والتسلسل الهرمي، يقرّ أجي ضمناً بنوع من الحب المتجانس لكل شيء على وجه الإطلاق. أيضاً، الكاميرا، في دقتها، هي أداة لفن يستطيع بشكل أفضل أن يكشف عن تميز وتفرد كل شيء. ما أعجب به أجي في فن التصوير الفوتوغرافي كان مقدرة هذا الفن على نقل كل من التفصيل الدقيق للتفرد وتجاوز ما هو عادي. يحاول أجي في كتابته أن يحاكي الكاميرا ليس فقط في «الدقة والبراعة، والأهمية، وتقريباً عدم تجسيد البصائر الداخلية والإيحاءات والإلهامات والآثار غير المباشرة»، ولكن أيضاً حتى في تحقيق «نوعية محددة للإنسان الفائق». كما كان رايت موريس قد اقترح، هناك في بورتريهات فوتوغرافية بعينها، وبصفة خاصة صور ألواح الفضة التي ترجع إلى القرن التاسع عشر، خاصية تشبه في نوعيتها الأيقونات، هناك جلال الإحكام والدقة والسكون، وبلغة أخرى العلو فوق الوجود العابر. (15) لذلك فإن البورتريه الفوتوغرافي هو أوضح طريقة لعرض «اللاهوت البشري»، المتمثل في «وجود فردي، مستحيل تعويضه، وغير قابل للتكرار». (16) تمثل آراء أجي منتهى السمو لكل من الفن وموضوعات الفن. وهي أيضاً توضح بشكل ضمني الغرض من الفن، والذي هو بشكل أساسي نقل الشخصية الدينية للحياة والإفصاح عنها.

لو كان هناك بعد ديني في عمل أجي، فإن لهذا البعد شاهداً وهو أن العلاقات الاجتماعية تكاد تكون لا وزن لها. ومن هنا فإن معاناة الحزن في «موت في العائلة» قد تبدو أنانية بشكل

ملحوظ. فالطفل روفوس لا نراه أبداً يتفجع أو حتى يفتقد والده الميت، ويبحث عن طريقة يحول بها خسارته هذه إلى مكسب شخصي ـ على سبيل المثال، يتباهى بين زملائه في المدرسة بأن والده قد مات. حتى الزوجة ماري تستغرق غالباً في الترتيب الهائل المفاجئ في إحساسها بمن تكون هي وكيف ستعيش. يفكر ريتشارد في عائلته في «وردية أول النهار» بشكل نادر، ولديه عاطفة طفيفة جداً تجاه زملائه في المدرسة، الذين يعتبرهم (مثل روفوس) منافسين أكثر منهم أصدقاء. وأفراد العائلة في «الناس المشاهير» مرتبكون في العلاقات التي فيما بينهم، فهم يلتقون ويرتبطون عن طريق الصدفة.

تميل أكثر العلاقات أهمية في الكتب إلى أن تكون كونية ووجودية. شخصيات أجي تكون واضحة وموحية تماماً عندما تكون بمفردها، عندما تكون البيئات المحيطة بها بيئات غير بشرية، مثل الليل، أو الصمت، أو البيت، أو السماء. الشخصية الرئيسية في الناس المشاهير (إن لم تكن حقاً، الشخصية الوحيدة) هي أجي نفسه، والمنطق الغريب لهذا الكتاب يكمن في أجي إحساس المنقول بأن أكثر التقارير دقة عن حياة أناس المزرعة هي التي تأتي عندما يكون بمفرده «في الشرفة» يتأمل من مكانه الحميم في الزمن الوجود المطلق الملتصق به، أو عندما يصف على نحو رائع المنازل وأملاك الناس، الذين هم أنفسهم غير متواجدين. المناسبات الخاصة بالبصيرة في «موت في العائلة» ليست محادثات العائلة بل لحظات التأمل الموجودة في «نوكسفيل: الصيف، 1915» أو عندما يجلس روفوس ووالده في صمت على صخرة في الليل.

إنها حقيقة واضحة أن الأعمال الثلاثة الطويلة لأجي هي أعمال متعلقة بالسيرة الذاتية. إنه يقدم نفسه طفلا في «موت في العائلة»، ومراهقاً صغيراً في «وردية أول النهار»، ورجلا بالغاً في «الناس المشاهير». إنه بصفة أساسية في كل حالة ذو فردانية انطوائية خاصة، شخص متحفظ غالباً، شديد الاستبطان للنفس إلى درجة يبدو معها منكراً للوجود الخارجي ومؤكداً على نظرية الأنا. على الرغم من أن كل كتاب يمثل تقدماً باتجاه الموضوعية، ونحو تقليل التطابق مع حياة المؤلف والشخصية المركزية، إلا أن أجي يكون بوضوح أكثر ارتياحاً دائماً عندما يربط العمل بشكل مباشر بعواطفه الخاصة. وليس معنى هذا أنه يفتقر إلى السيطرة والتحكم. لكن يبدو أن أحد مجهوداته ككاتب هو إيجاد وسائل لتوثيق عرى الروابط التي بين حياته الداخلية والعالم الخارجي. وكونه بشكل ثانوي كاتب درامي فقط ـ كاتب منشغل بالعلاقات الشخصية ـ لا يجبرنا بالمرة على أن نعتبره كشاعر رومانسي منغمس في الملذات يوظف الشكل الظاهري الخاص بالرواية أو بالتوثيق. ومع ذلك يظل صحيحاً أن أهم شخصية رسمها أجي هي شخصيته هو نفسه وأن من بين الحقائق الرئيسية التي تشغل خياله توحد اللاإنسانيات.

الموقف أو الاتجاه الذي يفضله أجي في كل من أدبه وكتابته غير الأدبية هو منظور الكاميرا. على الرغم من أنه يفتقر إلى ما يعتبر الإيمان الأساسي للروائي ـ الإيمان بقدرة الفعل والكلام على ترقية فهم حقيقة الحياة البشرية ـ إلا أنه في صميمه مؤمن بالواقعية. عاطفة أجي تجاه التصوير الفوتوغرافي هي عاطفة تجاه حقيقة المظاهر الخارجية. يبدو أنه لا يمل من تكرار ثقته في قدرة العالم المادي على البوح بأسراره لكل من «الوعي الأعزل وغير المدعوم» والكاميرا: «في العالم المباشر، في حد ذاته، كل شيء سيكون مدركاً، لمن يستطيع إدراكه، وبشكل معقول وببساطة، بدون إخضاعه لتحليلات العلم، وبدون هضمه في رؤى الفن، وإنما من خلال الوعي الكامل به، ومحاولة إدراكه بما هو عليه . . . والوعي كله تحوّل عما يكون في الخيال، وعما يتم تنقيحه وتكوينه، تحول إلى مجهود الإدراك البسيط للإشعاع أو البهاء القاسي لما هو قائم بالفعل». (17)

لحظات البصيرة الساكنة في أدب أجي في تعارض دائم مع الفترات الأكثر امتداداً للمحادثة. عندما تستجيب شخصية ما «للبهاء القاسي لما هو قائم بالفعل»، فإن رؤيتها الفائقة بالمقارنة بكل «المعرفة» المنقولة بواسطة الكلام تكون واضحة بشكل متألق. المثال الرئيسي في «موت في العائلة»، على تفوق ذكاء التصوير الفوتوغرافي بالنسبة لأي نوع آخر هو المشهد الذي «يرى» فيه روفوس ببساطة جثة أبيه وبذلك يستوعب معنى الموت لدرجة أن كل التوجيهات المقررة جيداً من جانب البالغين لا يمكن أن تبدأ في الاقتراب نحوه. يبرز أجي التعارض بين المعرفة البصرية والمعرفة الشفهية عن طريق جعل تقريباً كل خطب ونصائح البالغين تقريباً مشوّهة ومخادعة بشكل واضح. إن اللغة في هذه الرواية، كوسيلة للتواصل، هوجاء ومحتالة دائماً، إنها مضللة حتى عندما يقصد لها أن تكون صادقة.

«موت في العائلة» هو عمل أجي الوحيد الذي يقدم بمعنى الكلمة شخصيات في مواقف تتحدث فيها، وكلامها هو في الغالب متكلف ومتوتر دائماً. في بداية الكتاب، بعد أن يستدعى «جاي» بمكالمة تليفونية في وقت متأخر من الليل لرؤية والده، الذي يعتقدون أنه يحتضر، ينقل جاي وماري قلقهما أحدهما للآخر بإشارات خرساء، مثل إعداد الإفطار والقيام بقلب البطانية للإبقاء على دفء السرير. الكلام مستحيل بشكل غريب. «بسبب غرابة التوقيت، والقطع المفاجئ للنوم، وضرورة القيام بعمل ما وتفاصيله المتقطعة، وخطورة المهمة، ونوع هذا الانتباه الكئيب، وجد كلاهما أنه من الصعب بصفة خاصة التحدث، على الرغم من رغبة كليهما الواضحة في التحدث». (18) يستمر التوتر الذي لا تعبر عنه الكلمات بعد عدة كلمات مرتبكة خرقاء عن تناول الإفطار، ويعلق أجي «لم يكن لديهما ما يقولانه. ولم يكن هذا مزعجاً لهما،

لكن شعر كلاهما تقريباً بخجل المغازلة ومطارحة الغرام»(35). هذا المشهد موسوم بشعور عميق وإشارات للحب، لكنه يوحي أيضاً بقدر من العيب في الزواج الذي يعجز فيه الزوجان عن التحدث أحدهما إلى الآخر.

يزخر الكتاب بارتباكات أخرى مشابهة، ومشاكل الاتصال الشفاهي يتم تقديمها بتأكيد غير مألوف. تبدأ أربعة فصول من عشرين بمكالمات تليفونية، وأول ثلاثة منها هامة بشكل درامي وعاطفي. المكالمة التي جاءت لجاي من أخيه، رالف، يستدعيه فيها إلى جوار سرير أبيهما غير مفهومة على وجه الخصوص لأن رالف كان ثملاً والوقت متأخر. لاشيء على الإطلاق قد فهم بشكل تام.

«نعم؟» قال (جاي)، بصورة منفرة. «مرحباً».

«هل هذا هو مسكن، أوه . . . »

«مرحباً، من معي؟»

«هل هذا مسكن جاي فوليت؟»

قال صوت آخر، «هذا هو. سنترال، دعني أتحدث إلى م م م م، هذا . . . » كان هو رالف.

«مرحباً»، قال. «رالف؟»

«لحظة واحدة من فضلك، الطرف الخاص بك ليس متصـــ. . . . :

«مرحباً، جاي؟»

«رالف؟ نعم. مرحباً. ما المشكلة؟» ولأن ثمة شيئاً ما خطأ في صوته. ثمل، أحسب هذا، فكر.

«جاي، هل تسمعني جيداً؟ قلت، « هل بإمكانك أن تسمعني جيداً، يا جاي؟» (23 - 24).

المكالمة الثانية، الإبلاغ عن حادث السيارة الذي تعرض له جاي، متضاربة ومفككة تقريباً كالمحادثة الأولى. فيما بعد يتوجب نقل أخبار موت جاي إلى الأقارب في البلدة، ومرة أخرى يفصّل أجي المشكلات الميكانيكية والنقص اللازم للاتصال التليفوني. ويظهر التليفون، مثل بوق أذن والدة ماري، بشكل منتظم داخل الرواية كرمز للسخرية من وسائل الاتصال المعيقة. الشخصيات غير المعقدة في «موت في العائلة» تتسم بالضيق المتكرر من التليفون لأنه آلة غير حية تنكر عليهم الاتصال البصري المباشر الذي هو أهم بالنسبة لهم من الكلام. لأن الكلام تقريباً دائماً ما يفشل. تنتظر ماري مع عمتها حنة أخباراً عما إذا كان جاي حياً أم ميتاً، والمرأتان تعانيان

معاً ارتباكاً مشابهاً إلى حد كبير بالسابق بين ماري وجاي:

«ماري لا تتحدث، وحنة لا تقوى على التفكير في كلمة تقولها. أدركت أن الأمر كان عبثياً، لأنه كان يجري مجرى كل الأمور الأخرى، فقد شعرت تقريباً بنوع من الإحراج الاجتماعي المتعلق بهذا الوجوم» (131) ، فيما بعد، بعد تجمع موسع للعائلة لتقصي أخبار موت جاي، أضحت ماري وحنة بمفردهما مرة ثانية، مع نفس الارتباك المحرج الذي كان معهما بسبب عدم الكلام: كان هناك نوع غريب من الخجل أو كبح العواطف فيما بينهما، ولم يكن بمقدور كلتيهما أن تفهمه. ظلتا ساكنتين ثانية، بالضبط داخل حجرة المعيشة، كان الصمت مؤلماً نوعاً ما لكلتيهما، لكل منهما بسبب الأخرى» (203).

تشتمل «الموت في العائلة» على عدد من اللمسات العارضة المتعلقة بمشكلة التواصل الشفهي. جمل مثل «ما وراء النطق» و«تجاوز الكلمات» هي الردود المختزنة لدى ماري وأمها إزاء مظاهر موت جاي المفاجئ. يكون روفوس في سن النضوج عندما تكون حقيقة الكلمات وحقيقة التجربة متعلقتين بشكل ناقص أو متناقض فيما بينهما، والكثير من حيرته تنشأ عن تكرار فشله في حل أصول هذا الاختلاف والتغلب عليه. يتعلم روفوس الكلمات قبل أن يعرف معانيها، ويمنحها قيماً خاصة عندما تكون مبهمة أو صعبة. إنه يتباهى أمام والتر ستار قائلاً:

«يمكنني أن أقول عدة كلمات كبيرة جداً لم يسبق لأحد قولها... هل ترغب في سماعها؟ سيطرة الحيوان البريموردريالي».

....

«والآن ما الذي تعنيه كلمة بريموردريالي - بدائي؟»

«أنا لا أعرف، لكنها لطيفة ومرعبة». (301)

الكلمات المتكررة في رواية البالغين لحادث جاي، مثل «القناطر» و«الارتجاج»، لا معنى لها بالنسبة لروفوس، لكن لأجل هذا السبب فإنها تبدو ذات مغزى غامض بالنسبة له.

لو كانت ماري مراوغة من الناحية اللغوية في إخبار روفوس بأن والده قد مات، (كما فعلت في تهيئته في يوم ولادة أخته)، لتلقى روفوس نفسه هذه المعلومة كأمر مسلم بصحته. «هل مات والدي؟» يسأل أمه. وبعد فترة قصيرة، «يقول لنفسه: مات، مات» (252). وعندما يرى جثة أبيه، «فكر مراراً وتكراراً: ميت. إنه ميت. هذا هو حاله، إنه ميت»... إنه... وظل يقول لنفسه، مراراً: مات، مات» (316). كان روفوس قد تعلم معنى الكلمة. في حين تتفادى أمه التلفظ بكلمتي ميت وموت، وتحاول من خلال القياسات الأكثر لطفاً حماية روفوس من التفجع

لكنها تتسبب بهذا في إرباكه، وسيكون عليه أن يوجد بصفة دائمة في عالم تكون اللغة فيه خائنة، سواء أكانت كذلك من خلال خداع الوعي)إذا كان الكلام حسن النية قليل الفائدة أو الحكمة في الغالب (أو من خلال عدم الدقة والغموض المتأصل في الكلمات. وروفوس، الذي كان قد تعلم أن معنى «أن تتعرض لحادثة» هو أن تبلل سريرك، لا يسعه سوى الارتباك عندما يقال له إن والده قد «أسلمه الله إلى النوم» بسبب «تعرضه لحادث. . . . عرف أن الأمر لا يمكن أن يكون كذلك، ليس بالنسبة لوالده، كما أن والده رجل ناضج بالغ؛ فالرب لن يجعلك تنام إلى الأبد لهذا السبب، فهذا السبب لن يؤذي بأية حال» (258).

الأدب المفرط، الذي يطل دائماً الاتصال بين البالغين، هو المبدأ الأساسي، لتوجيهاتهم الثابتة أو العرضية للأطفال. والأطفال، ساذجين بما يكفي حتى يطلبوا منطقاً أولياً واتساقاً من البالغين عندما يعلمونهم أمور الحياة والموت، ويعرضون لهم نظام الاتصالات الخادع المؤسس على التورية والتلميح. لهذا فإن جهود ماري اليائسة لإيجاد العزاء في الدين تفقد قسطاً كبيراً من قيمتها بفعل الإدراك الفضولي الفطري السليم لروفوس.

«جدك يتقدم في السن، وعندما تكبر أنت، من الممكن أن تمرض ولا تسترد صحتك ثانية. وإذا لم تسترد صحتك ثانية، فإن الله يدعك تنام ولن تستطع رؤية الناس أبداً».

«ألا نستيقظ مرة ثانية أبداً؟»

«تستيقظ فوراً في الجنة، لكن أهل الأرض لن يتمكنوا من رؤيتك أبداً، ولن تتمكن من رؤيتهم».

«آه».

«لتأكلا» همست أمهما، وهي تصدر بفمهما إيماءة كبيرة وراجت تمضغ بقوة في الهواء؛ فيأكلان.

«أمي»، قال روفوس، «عندما راح أوليفر في النوم استيقظ في الجنة أيضاً؟»

«أنا لا أعرف. أتخيل أنه استيقظ في مكان من الجنة خصصه الله للقطط».

«هل استيقظت الأرانب؟»

«أنا واثقة من ذلك لو استيقظ أوليفر».

«كل من ماتوا مقتولين سيكونون هناك؟»

«كلا، يا روفوس، إنها فقط أجسامهم الصغيرة والتعيسة. لن يدع الله هؤلاء التعساء يستيقظون وهم مصابون أو مسفوكة دماؤهم».

«لماذا سمح الله للكلاب بالدخول؟»

«إننا لا نعرف يا روفوس، لكن لابد أن هناك جزءاً من مخطط الرب سوف نفهمه يوماً ما».

«وما هو الخير الذي سيجنيه الرب؟»

«لا تضيعا الوقت سدى يا طفلاي. فقد حان وقت المدرسة». (56)

مشهد الإفطار، ويشغل فصلاً كاملاً، يعطي إضاءة جيدة على ديناميكية عائلة فوليت. الأم، التي تقاوم عن طريق المزاوغات العاطفية التماسات الطفل للترابط المنطقي، كشفت عن كونها هي ضحية العاطفية والمراوغة، وعدم الارتياح الواضح لذلك عندها يقودها إلى التظاهر بدور، وهو الأكثر راحة، الشخص الذي يصدر الأوامر. ومعظم الأوامر ذات نوعية متعلقة بالتزام الهدوء (الأطفال ـ والأزواج أيضاً ـ يتناولون في احترام طعام الإفطار من دون أن يقدروا على التحدث).

في المناسبة الوحيدة التي عبرت فيها ماري بشكل تام أو بصدق عن حزنها فعلت ذلك ليس من خلال الكلمات، بل عبر حركات كلية جسدية غير مهذبة متناقضة تماماً مع مظهر اللياقة أو الأدب الذي تطلبه دوماً من طفليها ومن نفسها. يبدأ الحدث بإصرارها على أن يبقى الطفلان هادئين عندما ينظران إلى جثة أبيهما. وكما هو شائع، يخونها تعبيرها المخفف الملطف عن الموت.

«سيكون الأمر فقط كما لو كان نائماً، لذا يجب على كليكما أن يكون هادئاً تماماً كما لو أنه كان نائماً وأنكما لا ترغبان في إيقاظه. فلتتصرفا بهدوء أكثر».

«لكنني أريد إيقاظه»، قالت كاثرين.

«لكن لن تستطيعي يا كاترين، يجب عليك حتى ألا تفكري في هذا. لأن والدك ميت الآن، وعندما تكونين ميتة فذلك يعني أنك تروحين في النوم ولن تستيقظي أبداً ـ حتى يوقظك الله».

«حسناً ومتى سيستيقظ هو؟»

«لا نعرف، يا روفوس، لكن ربما بعد فترة طويلة طويلة جداً من الآن. بعد فترة طويلة من موتنا جميعاً».

عندئذ، تساءل روفوس مع نفسه عما هو خير في هذا، لكنه كان واثقاً من أنه لا ينبغي عليه أن يسأل. (286)

الهدوء المفروض يتم قطعه من جانب ماري التي تصارع لكبح اضطرابها العصبي: «فجأة ضغطت شفتيها معاً بإحكام فارتعشتا بعنف. وثبتت عظمة خدها إلى كتفها الأيسر وضغطت

على أيدي طفليها بقبضتيها المرتعشتين، وكانت الدموع تتسلل من عينيها المغلقتين بإحكام» (287). العذاب يسحق ماري، لكن ليس لدرجة أن تصدر عنها ضوضاء. تستعيد هدوءها في الحال، وتقول لأطفالها، «كونا شديدي الهدوء والتهذيب» (287). والدة ماري، كاثرين، لها وظيفة كوميدية غريبة. إنها طيبة ورقيقة، لكنها تقريباً صارت صماء تماماً. في سهرة العشية الطويلة للعائلة تطلب من الآخرين بشكل منتظم أن يتحدثوا بصوت عال وأن يكرروا ما يقولونه، بينما تدفع بسماعة أذنها عديمة الفائدة في اتجاه أي شخص يتكلم. وما هو أكثر من ذلك، أنها تتحدث بلغة فصحى مبالغ فيها وتعطي اعتناءً كبيراً لأهمية الوضوح الشفهي عند نطق الكلمات. عندما تنتقل المحادثة إلى العبارة المقتبسة التي ستختارها ماري لشاهد القبر الخاص بجاي ـ «بمشيئة الله» ـ جزعت كاثرين. وراحت تتساءل «إن كان الناس سيفهمون هذا جيداً . . . إنني أفترض دائماً أن وظيفة الكلمات هي التوصيل بوضوح» (176). إن تعليقها سخرية مركبة بلا شك: فبسبب صمم كاثرين، فإن الكلمات نادراً ما توصّل إليها شيئاً، والشيء نفسه حادث بالنسبة لجميع الناس فيما يتعلق بالكلمات وتوصيلها للمعاني والحقائق. إن المحادثات الخاصة بـ «موت في العائلة» هي فترات توتر تطرأ في صمت، وتوريات متكلفة في تهذيبها، وتشويهات في كل ما يتم تبادله خلال المكالمات التلفونية، وصلوات مرتجلة (اعتقد روفوس ذات مرة أن والدته تصلي بينما تتحدث إليه، وأنها تقريباً تقول «آمين» عندما تنتهي). النوع الوحيد من المحادثة الذي بوسع أعضاء العائلة أن يرتبطوا فيه بفاعلية هو تبادل معلومات حقيقية. لهذا في الفصول الطويلة التي تلي مباشرة الإبلاغ بوفاة جاي والحديث عنها، يرتبط معظم الخطاب بالتفاصيل الملموسة والمحددة لكيفية موته. تقرير أندرو الواضح بدقة، والمرصع بالأسئلة والإعادات التي يسوقها بطريقة تتجنب مشاعر الحزن العميق والرعب الشديد التي يشعرون بها. المسألة المتعلقة بسبب وفاة جاي وحقيقة أنه ميت تم التعامل معها بشكل مريح أكثر بالتركيز على السؤال المتعلق بكيفية موته.

ينبع إفلاس الكلام بشكل جزئي من الانقسامات المتنوعة التي تفصل بالفعل بين أعضاء العائلة، الذين سيكون عليهم تفادي الاختلافات عبر شعورهم بأن صلة الدم ينبغي أن تجاوز هذه الانقسامات (تشعر ماري بالذنب لكراهيتها لوالد جاي). كان حب ماري وجاي محدداً بصورة حاسمة عبر اختلافاتهما الدينية: فماري على وجه الخصوص مخلصة للإنجليكية وجاي غير مؤمن. والد ماري، متشكك في الدين، ويؤمن بأنها «كانت ورطة كريهة تماماً لمبالغات الكنائس في تكريس الأفراد لها والتي قامت بالفعل بالفصل بينهما» (143). أيضاً عادات جاي في معاقرة الشراب خلقت مسافة بينهما. هناك حواجز مهمة للأجيال أي في العمر داخل العائلة، على الرغم من أن أهمية العمر مبالغ فيها من قبل ماري، التي تتسلط على والديها مثلما تتسلط على

طفليها. أقرب الأقارب في العائلة، والأعمام والأخوال، والعمات والخالات والأجداد يشكلون كل بطريقته الخاصة مجتمعاً مصطنعاً، كما هو عليه الأمر بالنسبة للجيران. نجد العمة حنة غير مرحب بها في بيت ماري، ولم تتيقن أبداً بشكل كامل من أن ماري ترغب فعلاً في بقائها، الجار الودود، والتر ستار، يشعر بالارتباك عندما وجد نفسه في حادث وفاة آخر في العائلة وكونه يتلقى مشاعر الرأفة اللامبالية والسطحية لتلك الوفاة. يؤكد أجي على هذه المسائل، وهو يمسرح المسافات الفارقة لكن التي تبدو حميمية ظاهرياً بين الناس. ويؤكد أيضاً على الانفصال الجغرافي، والعواقب العاطفية للناس الذين يعيشون في منازل مختلفة ومجتمعات مختلفة. فماري لا تدرك لفترة طويلة إن كان زوجها حياً أو ميتاً.

موت جاي نفسه هو بالأساس امتداد للعزلة التي هي الوضع الحقيقي للجميع. السخرية الجادة بشكل غريب تنبع ـ جزئياً من تقديم أجي للموت والذي يصور فيه الموت على أنه القطيعة النهائية بين أشخاص أساساً منفصلين عن بعضهم البعض بشكل دائم. ويلعب أجي بانتظام على ما بدا له غموضاً فظيعاً لكلمة بيت. فالذهاب إلى البيت معناه الذهاب إلى عائلة مريحة، لكن هذا غير مرض أبداً مثل الذهاب إلى البيت الداخلي للمرء نفسه، أو، مثل الأغنية التي يغنيها جاي إلى روفوس، أن تموت: « تأرجحي برفق، أيتها العربة الرائعة التي جاءت، لكي تحملني إلى البيت». عند العودة إلى البيت من السينما، يتباطأ جاي، مفضلاً الجلوس في صمت في أرض فضاء. بعد ساعات قليلة يشعر بفرحة داخلية حيث تسنح له الفرصة في مغادرة البيت بعد أن يتم استدعاءه ليكون بجوار سرير أبيه، إلى البلد، الذي هو أيضاً بيته. «البيت» في مفهوم المرء المباشر عن عائلته أو أسرته هو دائماً نوع من الخيال، فالذهاب إلى البيت حيث الدفء المنزلي هو أن يغادر المرء بيته الخاص.

لهذا تشير مشكلات الكلام التي تواجهها شخصيات «موت في العائلة» إلى مشكلة أعمق عن قدر من الانفصال الأساسي. الشخصيات الرئيسية ـ جاي، وماري، وروفوس ـ شخصيات متنافرة لأنها ترى ذواتها من خلال حبها للغير وذلك الاقتران أو التطابق في الهوية شديد الهشاشة لكي يدعم هذه الشخصيات (على الرغم من صدق الحب في كل حالة) ولأنها جاهلة بمعنى الحياة والموت (على الرغم من أن هناك شعوراً بالضغط الاجتماعي يفترض الفهم) ومن الصعب جداً تحمل الجهل والاعتراف به. في استنتاج في «نوكسفيل: صيف، 1915: التمهيدية»، يقول أجي على لسان روفوس، «بعد فترة قليلة تم أخذي ووضعي في السرير. النوم، الابتسام الناعم الرقيق، جذبني إليها، هؤلاء يستقبلونني ويعاملونني بهدوء، كشخص مألوف ومحبوب في ذلك البيت: لكنهم لن، آه، لن، ليس الآن، ولا فيما بعد، بل لن يخبروني أبداً بمن أنا» (8). نفس

النهاية الفعلية للرواية تركز على ارتباك روفوس في مواجهة تناقضات الكبار)كيف يمكن لأندرو أن يحب ماري في حين أنه يكره دينها؟(. مثل هذه التناقضات هي التي تشكل العالم الذي وجد فيه روفوس نفسه وبالتالي تجعل مشكلته الخاصة بمعرفة من هو مستعصية. يختلف روفوس عن البالغين في أنه يشعر بارتباكه بشكل مباشر ويستطيع، ولو على نحو متقطع، التساؤل عن مكانه في العالم ويشك في أن بإمكانه أن يجد ملاذه في أي مكان كان. لكن أجي يشرك القارئ في عدم اليقين الذي لشخصياته حتى لو كانت الشخصيات ذاتها غير مدركة لحالتها، والإخفاق المتنوع في الكلام يخلق هذا الأثر.

يعكس الإخفاق في الكلام عدم اتفاق داخلياً، لكن هناك أصواتاً أخرى متناقضة حرفياً بشكل تام. اثنان على وجه الخصوص ـ الرنين المتكرر للتليفون والأداء المتعلق بالمحاكاة الصوتية التفصيلية لمحرك السيارة ـ إنهما مسببان للفوضى بشكل درامي، ورمزي، ولحني في الراوية التي يغلب عليها الهدوء. درامياً، يرمز رنين التليفون بشكل مسبق أو تمهيدي إلى أخبار عاصفة، ودوران السيارة يرمز بشكل مسبق إلى الموت الفظيع. رمزياً، هذه الأصوات الصادرة عن آلات، كتلك التي لآلات المزرعة في «الناس المشاهير»، توحي بعنصر الوحشية القاسية التي قد تدمر الرقة والدماثة في أي وقت. لحنياً، تعادل هذه الأصوات وتقابل حرفياً الهدوء (والصمت في بعض الأحيان) الذي يسود نمط الصوت في الكتاب. عبر الاستعارة المفعمة بالحيوية، يؤكد أجي على غرابة رنين التليفون: إنه ينخس مثل «بعض الحشرات اللحوحة، . . . الصاخبة، الحزينة مثل طفل تم التخلي عنه»، وعندما ترفع السماعة، تعطي بشكل تصاعدي «حشرجة الموت»(23). ما هو أكثر غرابة، أصوات موتور السيارة، «مثل حيوان بهيمي كريه بشع ضخم يمسك أمعاءه»، مثل مجنون ينتحب، مثل فأر يتم تعذيبه»(40).

فكرة الصمت فكرة مركزية في أعمال أجي كلها. الصمت الديني التأملي الواضح بشكل جلي في «وردية أول النهار» مرتبط مع أو يناظر أنواع وفترات الصمت التأملي الطويل والمتكرر في «الناس المشاهير»، وبصفة خاصة في الأقسام التي حملت عنوان «في الشرفة». يبدأ الفصل الأول من «موت في العائلة» بأب وابنه يشاهدان فيلماً صامتاً، ويسيران إلى البيت مارين بملجأ للصم والبكم، وفي النهاية يجلسان في سكون على صخرة قبل الذهاب إلى البيت: « في بعض الأحيان في هذه المساءات كان والده يرغب في أن يدندن أو يهمهم بالقليل ومن دون إرادته تندس بين هذه الهمهمة كلمة أو كلمتان، لكنه لم ينه ولو جزءاً من لحن بدأه أبداً، لأن الصمت كان أكثر إمتاعاً، وفي بعض الأحيان كان ينطق بكلمات قليلة، تعقيب شديد الاقتضاب، لكنه لم يكن يحاول أبداً قول المزيد، أو إنهاء ما كان يقوله، أو الإصغاء إلى إجابة، لأن الصمت مرة ثانية كان

أكثر من ممتع» (21). الصمت في «الناس المشاهير» و«موت في العائلة»، هو بشكل رمزي المقابل للصوت، وبرغم كل إيحاءاته بالتعارض والاقتحام، فإن الصمت هو شرط للتأمل، وهو يولد أو يصاحب إحساساً دينياً بتوحد الذات مع الأبدي، وبمتعة تقارب السمو. إحساس أجي وبعض شخصياته في وجود الصمت يشبه الشعور الباطني الواضح لإليوشا كرامازوف لديستوفسكي.

(كانت روحه تفيض بالعاطفة وشعر بأنه بحاجة لفضاءات كثيرة ليتحرك بحرية. فوق رأسه كانت القبة السماوية الشاسعة، مرصّعة بنجوم لامعة وصامتة. كان طريق درب التبانة الخافت والساكن منقسماً إلى شطرين من الذروة وإلى الأفق. ليل بارد ساكن كلية يغلف الأرض... بدا صمت الأرض مندمجاً بصمت السماء ولغز الأرض كان متحداً مع لغز النجوم.. وقف إليوشا وحدق لفترة، ثم، مثل ورقة عشب قطعت بمنجل، سقط على الأرض. ... بدا كما لو أن خيوط كل عوالم الله غير المحدودة قد التقت في روحه وكانت روحه تهتز من اتصالها مع «عوالم مختلفة») .(19)

كثيراً ما يكون الصمت محرجاً للشخصيات في «موت في العائلة»، لكن بوسعه أيضاً أن يبعث على راحة كبرى. يُؤمر روفوس بصرامة أن يكون هادئاً ولهذا يجد الصمت باعثاً على التوتر، لكن كان بإمكانه أيضاً أن يستمتع «بالطاقة الصامتة وغير المرئية التي كانت في المكان كله» (265). يشعر جاي بالقلق عندما يعجز عن التحدث بسهولة مع ماري لكنه يستمتع تقريباً «بالصمت الفاتن» لجولته في الريف أو البلدة قبل الفجر(48).

قد يكون الصمت بوضوح المناسبة أو الشرط الضروري لنوع من الخبرة الترانسندنتالية الخارقة. إنه لأمر إشكالي أو مشكوك فيه إن كان «الرضا» الذي شعر به روفوس في الفصل الافتتاحي هو تجربة خارقة، على الرغم من أن الحدث بأكمله الذي تعطل فيه الأب مع ابنه بتلكؤ في الطريق إلى البيت من السينما وجلوسهما في الصمت لفترة في أرض فضاء، يخلق داخل روفوس إحساساً بالكوني والأبدي شبيهاً بالعبارات التأملية المتكررة أكثر والممتدة أكثر في الناس المشاهير. ليس بمقدوره أن يستوعب «هذا النوع المعين من الرضا؛ على عكس أي رضا آخر خبره من قبل». يشعر بالقرب من أبيه، ومع ذلك يحس أيضاً بالوحدة العميقة التي لأبيه، رغم إيمانه بأن والده «شعر بصداقة مع الوحدة». المشاعر الخاصة بالولد نحو أبيه نابعة من إحساسه بمشهد الليل الهادئ، وأيضاً «شعوره بالمكان الذي توقفا فيه... على صخرة تحت النجوم المتناثرة... وفوقهما، تبدو مصابيح الكون المرتعشة، شديدة القرب، وحميمة جداً، لدرجة أنه عندما لوّح الهواء الورق وشعرهما، بدا أنه تنفس، وهمس إلى النجوم» (20)

إحساس مشابه وأكثر وعياً بالسلام الشاسع في الليل المتأخر شعر به أندرو عم روفوس بينما

كان يمشي إلى البيت مع والديه بعد جلسة طويلة مروعة في بيت فوليت. يتتبع نثر أجي، الشبيه بالكاميرا، مسار وعي أندرو من تواجد والديه، إلى البيوت المجاورة، وحتى السماء في الخلف وفوق.

(بإمكان أندرو سماع خطوات قدميهما فقط، وقد أدرك أن أمه وأباه، ليس بمقدورهما سماع شيء حتى من هذا. كيف لا يزال بإمكاننا رؤيتك ممدداً هناك. نعم، وبين قمم الأشجار، الحليات والشرفات الشاحبة ونوافذ البيوت المظلمة تنجرف إزاء مشيهم البطيء، وليس ثمة ضوء في أي بيت، ولذا ولمسافة أميال، في كل شارع في بيت أو متجر، وفوق نومك العميق الذي بلا أحلام، تمر النجوم الصامتة على مقربة. . . . كان الهواء على وجوههم نقياً جيداً بشكل رائع، متحفظاً ورقيقاً، وصمت آخر الليل في المدينة، والنجوم، كانت كلها ذات جلال وأسرار متجاوزة لأعجوبة الريف العميقة. (206))

تتكرر أبيات ترنيمة عيد الميلاد في ذهن أندرو بينما يتملكه سلام ورضا غريبان. لا تتكرر مثل هذه اللحظات بالمرة في موت في العائلة. حيث تنغمس الشخصيات أكثر مما ينبغي بطريقة مباشرة في تأملات كونية خاملة فور مأساة موت جاي، ولا تنساق بسهولة في تأملات طبيعية. لهذه الأسباب فإن مثل هذه اللحظات العرضية مهمة بصفة خاصة، بالضبط مثلما هي مهمة نظرتنا السريعة الأخيرة إلى داخل ذهن جاي لنطالع إحساسه السعيد بعبوره المعدية، وهو الشعور المتولد عن سكون الليل.

على امتداد الرواية، تؤدي المثيرات غير المنطوقة إلى مدركات حسية أكثر توقداً، على الرغم من أن هذه المدركات نادراً ما تمكن ترجمتها إلى أي شيء إلا لمشاعر هي الأكثر غموضاً، مثل السلام الهادئ والراحة. يقارن أجي بالتضاد في بعض الأحيان، كما لو أنه يؤكد هذا المفهوم، أمثلة من التواصل الخالي من الكلمات بأخرى من الكلام العالي النغمة أو المشوش. لهذا، عندما يربط أندرو تفاصيل جنازة جاي بروفوس، فإنه يتحدث عن حدسه بخلود جاي من خلال رؤية طيران إحدى الفراشات التصاعدي من القبر، والظاهرة بالنسبة لأندرو «خارقة بالتأكيد» وواضحة كنقيض للمهمة المتقيدة بحرفية الطقوس التي رأس فيها الأب جاكسون («ابن العاهرة») قداس الدفن (336,335). قبل ذلك، في مشهد آخر «باطني»، يشعر أعضاء العائلة وبشدة بالوجود غير المرئي لجاي المتوفى، تطفل مفاجئ ومرعب على مناقشتهم المتأخرة بالليل في مطبخ فوليت. تدرك ماري بشدة عدم ملاءمة ـ فهو بالنسبة لها، تجديف وانتهاك للمقدسات ـ كلام المجموعة المبتذل التافه الذي لا يمكن تجنبه.

(بدأت تفكر بدهشة واشمئزاز في الطريقة التي كانوا يتكلمون بها جميعاً ـ وهي نفسها على

الأكثر من بينهم. كيف نقوى على تحمل الثرثرة طويلاً بنبرات صوتية طبيعية !فكرت، كيف يمكننا في أي وقت أن نستخدم كلمات عادية، أو ننطق بكلمات على الإطلاق !والآن، تمزّق روحه القلقة المسكينة إلى قطع، مثل الكثير من تشاجر دجاجات على ـ فكرت في دودة، فغطت وجهها في إعياء. . . آه، أتمنى لو يتركونه في سلام، قالت لنفسها. شيء شديد الروعة. مثل هذا الدليل !لماذا لا نستطيع الالتزام بصمت كريم !(189))

في هذه اللحظة أعطت ماري تعبيراً مباشراً عن جمالية الصمت التي تتضمنها الرواية على امتدادها.

(«آه، يا أندرو!» صاحت ماري. «أندرو!من فضلك دعنا لا نتحدث عنه بعد الآن !هل تمانع؟ . . . إنه فقط ـ يعني الكثير جداً أكثر من أي شيء آخر يمكننا قوله عنه أو حتى التفكير فيه. سأقوم بأي شيء فقط من أجل أن أجلس في هدوء وأفكر فيه لفترة قصيرة !ألا ترى؟ إنه كما لو كنا نقصيه بعيداً بينما هو يرغب كثيراً في أن يكون هنا بيننا، معنا، ولا يستطيع».

«أنا آسف جداً، يا ماري. آسف جداً حقاً. نعم، بالطبع أرى ذلك. إنه نوع من انتهاك الحرمات».

لذا جلسوا في هدوء وفي الصمت بدأوا في الإصغاء مرة ثانية. (190)).

باستثناء جاي، يجب على جميع البالغين أن يجاهدوا لكي يتوقفوا عن الكلام، لكي يحققوا الصمت الذي يشعرون بأنه مناسب، فحتى عندما يكونون هادئين لم يكونوا مرتاحين. لكن، لدى روفوس استجابة طبيعية وسهلة للحظات بعينها من الصمت ـ وليس لفترات كان يقال له بعصبية من جانب البالغين أن يمسك لسانه فيها، استجابة طبيعية للسكون الذي يشعر به على التلّ مع أبيه أو للهدوء الغريب للبيت في الصباح التالي لموت أبيه. الفصل السادس عشر هو نوع من الحركة الأوركسترالية الطباقية للصمت القانع لروفوس وضوضاء الآخرين المزعجة. (يشعر روفوس بعد تناوله للإفطار بخمول وخواء عميقين وفي نفس الوقت ببهجة رزينة، كما لو أن هذا كان صباح يوم عيد ميلاده، وذلك فقط لأن هذا اليوم بدا وكأنه من أكثر أيامه خصوصية. لم يكن هناك شيء في الطريقة التي بدا عليها اليوم والتي لم تكن عادية، ولكنها كانت ممتلئة بنوع خفي وهادئ من الطاقة. كان بمقدوره رؤية وجه والدته وسماع صوتها بينما كانت تخبره بالأمر، مراراً وتكراراً، وفي صمت كان هو، مراراً وتكراراً، بينما كان يبحث في أرجاء حجرة المعيشة وفي الشارع عبر النافذة، يكرر الكلمات نفسها. لقد مات. (263)

لاشك أن البهجة التي يشعر بها روفوس كانت تنم عن شيء ما في لاوعيه يربط ما بين موت

والده وتحرره («عيد ميلاده»)، لكن أجي يربط الفرح بصمت خاص بالجو العام. بينما كان روفوس يمشي في الخلاء، «شعر بالمزيد من الكسل والقوة معاً، كان بمفرده، وكانت الطاقة الصامتة غير المرئية في كل مكان» (265). أحد غرائب المشهد التالي هو قيام أجي بتوضيح ما هو ضمني ـ حيث الشارع الخالي تماماً هادئ. وعندما يظهر بعض التلاميذ على مسافة، يكونون شديدي البعد عن روفوس ليسمعهم، لكن أجي يؤكد على الصمت، إنه الصمت الذي برز فيه إحساس روفوس الجديد بالتماسك وضبط النفس: «جاءوا مقتربين منه في صمت. وانتظروا، في الصمت، أثناء هذه الثواني العديدة قبل أن يقترب منه أولهم فعلاً، شعر بأن الصمت كان... لفترة طويلة، وأنه كان تحت المراقبة عن قرب شديد وفي صمت... كلما كانوا يقتربون وإن كانوا لا يزالون على مسافة، كلما كان مزيد من الهواء الرمادي الهادئ يُشحن بطاقة كبيرة وبإحساس من الجد والخطر، وكلما حلّ الصمت الأكثر عمقاً وإثارة، فشعر هو بمزيد من الرفعة والفخر والخجل والتعرض للخطر» (264). بعكس إظهارهم لاحترام جديد يتوقعه روفوس منهم، يعايره الأطفال، ويقولون له إنه من المحتمل أن والده كان سكراناً عندما مات. عندئذ يتطفل صوت آخر، وهو جرس المدرسة. صمت روفوس العزيز النفيس، وإحساسه بالقوة في الصمت، يضيعان تماماً عندما يعود إلى البيت ويقابل العمة حنة بغضبها. كان تأنيبها القاسي ـ «روفوس فوليت، في أي مكان على وجه الأرض كنت!» (275) ـ هو طاقة صوتية وحشية تطيح بعيداً بأي شيء تبقى من «طاقة الصمت غير المرئية» التي شعر بها من قبل: «تقلصت معدته، لأن صوتها كان غاضباً جداً كما لو كان ينطلق منه الشرر» (275). يصبح روفوس نفسه مستغرقا في روح غضب عمته وعلى الفور تقريباً يفتعل شجاراً مع أخته. يصيح فيها مثلما صرخت فيه عمته ولهذا يتم توبيخه مرة ثانية من جانب حنة. بينما ينتهي الفصل، نرى روفوس مرة ثانية هادئاً ووحيداً، لكنه مفعم الآن بالخجل. يمشي بحذر إلى كرسي والده ويمرر إصبعه على مطفأة السجائر فوق المنضدة المجاورة للكرسي. «ينظر إلى إصبعه للحظة ثم يلعقه، فذاق لسانه طعم القتامة أو الكآبة» (281). يتم نقل حركة روفوس الانفعالية خلال نموذج من الأصوات ـ يبدأ بصمت الفخر السعيد، ثم التزايد القاسي لكلمات رفاق المدرسة، وعمته، وأخته، وهو ذاته، وأخيراً الصمت المصاحب لإحساسه بالذنب ويكون والده قد مات.

مفهوم أجي الموسيقي للأدب وللتجارب الإنسانية التي يتضمنها الأدب هو التركيز بشكل جزئي فقط على الكلام والصمت والإيقاعات الناتجة عن التبادل فيما بينهما. ويجعل أجي قارئه على غير العادة مدركاً لمثل هذه الأصوات كرنين التليفون ودوران السيارة، لكنه أيضاً يسترعي الانتباه إلى صوت الكلام ـ على سبيل المثال، لهجة جاي الجبلية. روفوس صغير بقدر كاف

لكي تكون له حساسية مباشرة تجاه صوت الكلمات، حتى أن النطق البشري بالنسبة له كان في الغالب موسيقياً بالأساس وذا دلالة على المعنى بالدرجة الثانية. كلمة ميت، والتي يشعر بأنه مجبر على ترديدها لنفسه بشكل متكرر، لها خاصية عاطفية منقولة وصلته عبر صوتها الخاص والذي يمكن فقط لمنظر جثة أبيه أن يعطيها تعريفاً محدداً. ثقافة روفوس هي بشكل عريض مسألة اكتساب مفردات، لكنها بشكل أساسي اكتساب دلالات أوسع للكلمات أكثر من الدلالات التي يفهمها. اليتيم مفهوم غامض لكنه حالة جذابة بالتأكيد، الزنجي لفظ سيئ جداً بشكل غامض، بينما هو مدعاة للتفاخر: «ما هو التفاخر؟ (يتساءل روفوس)، كان سيئاً». (15)

يعطي روفوس معنى خاصاً به لكلمات الأغاني التي يغنيها له أبوه وأمه وقت النوم، وفهمه مبني على أساس المقاطع الغامضة والألحان المتكررة: «إنه لا يعرف ما الذي تعنيه» إنها تستحق الحفظ، «وكانت واحدة من الأشياء التي حرص ألا يسأل عنها، لأنه على الرغم من أنها بدت رقيقة جداً فقد كان متأكداً أيضاً من أنه في مكان ما داخلها كان هناك شيء ما فظيع ليخشاه على وجه التحديد لأنها بدت رقيقة جداً» (97). تنقل الأغاني بالنسبة لروفوس مثل هذا الإحساس بالراحة أو الاطمئنان)بعض الأمان الأساسي «للبيت» (لدرجة أنه كان خائفاً من أن يعلم بالضبط ما تعنيه خشية أن تتبدد الراحة أو الطمأنينة. إن فهمه هو موسيقي كلية في الغالب، القبض على الإحساس من خلال الصوت، وليس الإحساس المصحوب بالصوت. إنه منتبه بشدة، حتى علمياً، للاختلافات بين أسلوب أبيه وأسلوب أمه في غناء «تأرجحي برفق، أيتها العربة الرائعة».

يتجاوب روفوس باستمرار مع نبرات أصوات الناس، وبصفة خاصة التي تدل على الغضب أو النفاق. في مشهد هو شيء من استعراض القوة بالنسبة لأجي، يتنصّت روفوس وأخته على محادثة ماري، وحنة، والأب جاكسون. الانفعالات والمواقف المتنوعة للمجموعة المسموعة مصادفة تفهم بشكل كلي عن طريق النبرات، والنغمات، والتغير في مستوى الصوت: «لم يكن بمقدورهما سماع أية كلمة، فقط انحدار وسرعة وشكل الأصوات، أمهما مع ذلك مغلقة أو مستترة بغرابة شديدة، وخضوع زائد، ورقة مفرطة... كان الصوت الرجالي خافتاً ورقيقاً لكن رنينه كان شديد القوة مع دراية بأنه كان صائباً ولا يمكن لأي صوت آخر أن يكون صحيحاً هكذا تماماً» (294). في هذه الفقرة، الممتدة لصفحتين، انتباه روفوس الحاد لصوت الكلمات شبيه بأحد تكنيكات أجي الوصفية الأساسية. يكشف أجي إلى درجة غريبة عن الحالات المزاجية والنفسية بوصفه للأصوات. في الحدث الذي يتناول كابوس روفوس، يأتي الوصف البصري الافتتاحي (للنافذة، والستارة، وضوء الشارع)، ويعقبه وصف سمعي. «سمع روفوس ليل

الصيف»، أصوات الهواء، والجراد، والقطارات، وذوات الحوافر، والمارة، وأرجوحة الشرفة، وصرصور الليل، وعناصر أخرى شائعة في المساء في الصيف» (81). بعد ذلك تتحلّ الأصوات الحقيقية إلى «صوت» يمكن تصوره للظلام، يمثل بالنسبة لروفوس الإيحاء المخيف لـ «الخواء والعدم» يجبره على الصراخ على أبيه (85). والحدث بالنسبة لروفوس سمعي تماماً، ويقدمه أجي بتفصيل دقيق. فحضور جاي إلى الحجرة هو حضور مسموع وليس مرئياً: «تنفس عميق... شخير طويل مزعج»، صرير كرسي، «ضوضاء مصاحبة سريعة وقصيرة» من جانب الأقارب في حجرة المعيشة، كلمات قليلة «منزعجة» من جانب «جاي»، ثم «وصوله الرائع في إنهاك» (87).

التمهيد «نوكسفيل: صيف، 1915» هو سيمفونية أصوات مساء صيف (تم تقديم القطعة كتأليف موسيقي من قبل صمويل باربر). في انتباهها المرهف القريب من أصوات المساء، تتشابه الفقرة مع الفقرات التي تقدم بالتفصيل الكابوس والعودة إلى البيت سيراً من السينما، لكنها أكثر تعقيداً، وملامح تطابقها مع الموسيقى الأوركسترالية أكثر وضوحاً. الصفحات الثلاث التي تشغل الوسط من المقدمة ذات الخمس صفحات تركز على «الجو المعاصر» الذي تم خلقه عبر أصوات خراطيم الحديقة (على وجه الخصوص)، والجراد، وصراصير الليل، والخيول، والسيارات والعربات. كان وصف أصوات الخرطوم مفصّلاً بشكل مميز وتقني: «ينطلق الماء في سرعة محدثاً حفيفاً إلى خارج مخروط طويل منخفض الانحناء وواسع، وقد بدا صوته ناعماً جداً. في البداية كانت هناك ضوضاء عنف مجنون في الفوهة، ثم الصوت الخفيض غير المنتظم للتعديل الذاتي، ثم الانسياب إلى ثبات وطبقة صوت مضبوطة بدقة على الحجم وأسلوب التدفق كأنها مثل عزف الكمان. الكثير جداً من صفات الصوت تخرج من خرطوم واحد: والكثير جداً من الاختلافات الكورالية تخرج من عدة خراطيم كانت في مدى السمع» (4 - 5).

«نوكسفيل: صيف، 1915» لها الطابع الديني الشعائري لقصائد بعينها لإيميلي ديكنسون، مثل «انحراف معين للضوء» و«أكثر في الصيف من الطيور». بطريقة أقل تكثيفاً، تثير موت في العائلة نفس الإحساس ببعض الإيقاع المطلق في الأشياء (كما يفعل عواء الثعلبين في نهاية الناس المشاهير). هذا الإيقاع، وإن كان غامضاً تماماً إلا أنه لا يمكن تقفيه مع ذلك، فقط عند حافة الأنشطة البشرية والفهم البشري. تنقل الموسيقى، وبصفة خاصة الموسيقى المبنية على الصمت المتعدد والحركات البطيئة، تنقل إلى أجي تناغماً أساسياً أو هارمونية فطرية غنية. بيد أن الهارمونية هي ضد الانفجارات والتنافرات المختلفة باستمرار - رنين التليفونات، ومعايرة التلاميذ، وضجيج الحركات. ومسألة ما إذا كان تفاعل الألحان المشحونة بالصمت مع النشاز

الطباقي يمكن أن يخلق بعض التناغم العريض هي مسألة بعيدة كل البعد عن الوضوح. في الواقع نهاية الرواية، والتي تركز على حيرة روفوس، موحية بطريقة أخرى، رغم أن حقيقة أن الرواية غير مكتملة تجعل القضية إشكالية في أفضل الأحوال. ما هو واضح هو أن العناصر غير الشفهية في الكتاب هي التي تصنع موضوعاته الرئيسية وهياكله الداخلية (أقصد، أنماط الفصول والأحداث). هناك شعور دائم بهارمونية روحية تظللها حركات صريحة وكلام صريح من جانب شخصيات أجي. (يبدو أن الأمر مشار إليه بطريقة رمزية عن طريق الحدث المحير القريب من نهاية الكتاب: تمرر كاثرين الصماء أصابعها فوق مفاتيح البيانو، كما لو أنها تعزف، لكنها لا تلمس المفاتيح). قد يتم التعرّف على الهارمونية عن طريق الحدس بطريقة غير مباشرة. فليس باستطاعة الكلمات بعد الإمساك بها، فهي لن تزيد عن كلمات آل فوليت في محاولتها أن توضح موت جاي. وسخط أجي على الكلمات ينبع جزئياً من إحساس بأن التفسير المنطقي لابد أن يقلل من إحساسنا بالانسجام أو الهارمونية. وجود الأب جاكسون هو تواجد للطقوس الدينية المخادعة، عمل تجديفي بشع مضاد لإرواء المروج، وترديد الأغاني لطفل مذعور، والنجوم الصامتة التي تمر من فوقنا، وحياة ومات البشر.

الهوامش

1- جيمس أجي، «أجي عن السينما» (في مجلدين: نيويورك، 1969)، 1, 3, 4, 40, 155, 79 .

2- جيمس أجي ووكر إيفانز، «دعنا الآن نمدح الناس المشاهير» (نيويورك، 1966)، ص 19 . سيرد في النص فيما بعد بين أقواس تنصيص .

3-جيمس أجي، «موت في العائلة» (نيويورك، 1957)، 339.

4- جيمس أجي، «طريقة للرؤية: صور فوتوغرافية من نيويورك»، إعداد هيلين ليفين (نيويورك، 1965) ص 4 .

5-جيمس أجي، «وردية أول النهار» (نيويورك، 1976)، 47.

6- جيمس أجي، «رسائل جيمس أجي إلى الأب فلاي» (نيويورك، 1962)، 47 .

7- الشكل الطقسي للكتاب، والمشار إليه بعناوين بعض الأقسام فيه، هو من خلال المقارنة آلي وظاهري .

8- أجي، «أجي عن السينما»، 1، ص 304.

9- المشهد الافتتاحي في «الملكة الأفريقية»، الذي كتب له أجي السيناريو، يكتسب معظم قوته الدرامية من نمط الصوت الطباقي المشابه لذلك المتكرر في كتب أجي. بينما تتحرك الكاميرا ببطء من الغابة المحيطة إلى مستعمرة البعثة التبشيرية، تتغير الأصوات من صمت الغابة، إلى الأصوات الهارمونية لحيوانات الغابة، وإلى الترنيمة المغناة في المأوى، إلى العضوي وأصوات المبشرين ذوي البشرة البيضاء. ثم فجأة يغمر الصفير الحاد للقارب، «الملكة الأفريقية»، الصمت والصوت بشكل كلي. أثناء هذا الفيلم تقع الأحداث ذات الأهمية الكبرى ـ الخاصة بالحب، والحضور في البحيرة ـ في فترات الصمت الممتد .

10- في «ليلة الصياد»، والتي كتب لها أجي السيناريو الخاص بها، تثير أصوات تشغيل سيارة ماركة فورد «تي» رعباً مشابهاً للذي أحدثته أصوات المحرك في «الناس المشاهير» و«موت في العائلة». عندما يرى المشاهد الأطفال النائمين في حجرة الطابق العلوي، يسمع ضوضاء عالية وطويلة وخشنة لسيارة زوج أمهم خارج المنزل. وحسبما يعلم المشاهد بعد قليل، فإن السيارة تحتوي على جثة أم الأطفال، والتي قام زوج الأم بقتلها .

11- دوايت ماكدونالد، «جيمس أجي: سيرة»، في طبعة ديفيد مادين، تذكر جيمس أجي (باتون روج، 1974)، ص 132 . لجيمس أجي، «وردية أول النهار» (نيويورك ، 1976) ، 47 .

12- أجي، «رسائل جيمس أجي إلى الأب فلاي»، ص 184 .

13- روبرت فيتزجيرالد، «سيرة»، في طبعة مادين، تذكر جيمس أجي، ص 90.

14- أجي وإيفانز، «دعونا الآن نمدح الناس المشاهير» ص، 14 .

15- رايت موريس، «في صورتنا»، طبعة فيكي جولدبيرج، التصوير الفوتوغرافي في الطباعة: كتابات من 1816 إلى وقتنا الراهن (نيويورك، 1981)، ص، 137 .

16- أجي وإيفانز، «دعونا الآن نمدح الناس المشاهير»، ص 9.

17- مرجع سابق، ص 11.

18- أجي، «موت في العائلة»، ص 34. فيما يلي يتم ذكره بصورة اعتراضية بين قوسي تنصيص في النص.

19- فيودور ديستوفسكي، الإخوة كرامازوف، ترجمة، أندرو، آر، ماكأندرو (نيويورك، 1980)، ص 438 ـ 439.

الفصل الرابع

ووكـــر إيفـــانـز

الصـور الأمـريكيـة... تـذكارات أمـريكيـة

«التـصـوير الفـوتوغـرافي في حـد ذاته... لا يثـيـر اهتمـامي بالفـعل. اعـرف انني كنت ارغب من خـلاله في عـمل شيء مـا، برغم ذلك... أظن أن (التـصـوير الفـوتوغـرافي) كان بديلاً لشيء آخر - حسناً، بديلاً لشيء واحـد، للكتـابة. كنت أرغب في الكتابة».

(ووكر إيفانز، «لقاء»).

نُشر كتاب «الصور الأمريكية» في 1938، قبل سنتين من نشر «دعونا الآن نمدح الناس المشاهير». وعلى الرغم من احتواء الكتاب على العديد من الصور الفوتوغرافية للريف في الجنوب، وأيضاً ظهور القليل من هذه الصور في «الناس المشاهير»، إلا أن الكتاب يشتمل إلى حد كبير على الكثير، فهو يحتوي على صور من نيويورك، وبنسلفانيا، ونيو أورلينز، وحتى على صور من هافانا، ويخلق تأثيراً مختلفاً بشكل واضح. وتسجل هذه الصور، كتلك الموجودة في «الناس المشاهير»، زماناً ومكاناً محددين، إلا أن التسجيل في «الصور الأمريكية» هو للمشهد الأمريكي بصفة عامة بمعظم شخصياته الهامة والرمزية، وآلاته وأدواته ومواقفه أكثر منه لثقافة الجنوب المحدودة جداً والمؤسسة في بيئة القطن. مثل «الولايات المتحدة الأمريكية» لدوس باسوس و«في زماننا» لهيمنجواي، يشير عنوان كتاب «الصور الأمريكية» إلى تغطية شاملة واسعة وتناول لموضوعات عامة.

على الرغم من أن كلمة «الصور الفوتوغرافية» التي في العنوان قد لا توحي في ذاتها بأن وسيلة الفنان هي

أيضاً موضوع وغاية الكتاب والمؤلف، إلا أن موضوع التصوير الفوتوغرافي قد تم عرضه بشكل صريح (وفكاهي) في أول قطعة من الكتاب ونرى فيها: صورة لمحل تصوير فوتوغرافي قذر ومزخرف على نحو صارخ خال من الذوق ومتخصص في الصور الفوتوغرافية الخاصة برخص السيارات، ثم صورة فوتوغرافية لأكثر من مائة لقطة فوتوغرافية لوجوه مُصغرة في نافذة محل آخر على غرار هذا المحل. هذه الصور التي للصور الفوتوغرافية وللنشاط الفوتوغرافي هي أمثلة متطرفة على إصرار إيفانز الشديد على التذكير في كل كتبه بأن صوره يجب التعامل معها كصور فوتوغرافية وليس كواقع أو كفن. فهي شكلياً وتقليدياً موضوعة طبقا للشكل العادي والتقاليد العادية، وتم التقاطها لإحداث أثرها، وليخبرنا وجودها بما يبدو عليه شخص ما أو شيء ما.

عرض إيفانز الصريح للوسيلة يشبه قليلاً ذلك الذي فعله دوس باسوس في «الولايات المتحدة الأمريكية» أو ويتمان في «أوراق العشب»، وكلاهما كانت أعماله تجارب لغوية جاء فيها الترتيب الطباعي نفسه بشكل مقحم في صلف ليسترعي الانتباه إلى ذاته هو. أيضاً يشبه عرض إيفانز الصريح للوسيلة مساهمة أجي الأدبية في «الناس المشاهير». على الرغم من كل مآخذ أجي على اللغة وشكواه من قصورها، فإن كتابته، التي لها عناصرها البنائية الخاصة الغريبة وأدواتها غير التقليدية، تعلن عن نفسها بطرق تحيل إلى أو هي مستوحاة على نحو واسع من «كامينجز»، و«دوس باسوس»، و«فوكنر»، و«جويس» بصفة خاصة. وهو يستخدم أو يوظف هذه العمليات الطليعية داخل الكتاب، مثل سرده المتعاقب لعدة مئات من الأسماء النحوية، ومقاطع نثرية طويلة تم التقديم لها بكلمة: «نقطتان»، وإقحامه لمقالة كاملة من إحدى الجرائد، وقائمة من الحكم أو الأقوال المأثورة مأخوذة من وليم بليك، وردوده على استفتاء مجلة «المناضل»، ومقاطعات أو تداخلات في النص تدعى «ملاحظات» و«استراحة ـ محادثة في البهو». الكولاج، وهو وسيلة مألوفة في الشعر والرسم الخاص بفترة الثلاثينات من القرن الماضي، أثر مكتسب في الكثير من صور إيفانز الفوتوغرافية الفردية والتوليفات وأشكال الدمج الغريبة التي كان يقوم بها أجي لأنواع مختلفة أدبية وشبه أدبية مع الأساليب الطباعية.

إن التقنيات الأدبية المعلنة ذاتياً لأجي هي تقنيات أسلوبية للغاية، كتلك التقنيات الفوتوغرافية التي لإيفانز، ولو أن أسلوب إيفانز عادي وتقليدي. فالعنوان «الصور الأمريكية»، والتقنية البسيطة الواضحة، والصور الافتتاحية لمحل تصوير رديء، وترتيب اللقطات الفوتوغرافية المصغرة في نافذة المحل تبدو كلها إعلاناً عن أن هذا الكتاب هو عبارة عن صور عادية إلى حد ما للحياة الأمريكية، وأن للتصوير الفوتوغرافي نفسه مكاناً كبيراً وهاماً في الحياة الأمريكية. مثل أندرسون، وهيمنجواي، وهوبر (لكن ليس مثل أجي)، يحتضن إيفانز التضمينات أو المعاني

الضمنية البدائية المعتادة للواقعية الأمريكية، وأيضاً كما هو الحال مع أندرسون وهيمنجواي وهوبر، ينبع أسلوبه الخاص من تبسيط اضطراري متكلف متجاوز للطبيعية، ولا يلقي بالاً لتعارضه مع المظهر الخارجي للتلقائية (لأن التلقائية تحث أو تشجع على الضعف والخواء). عندما يذكر لنكون كيرستاين «العين المتزمتة لووكر إيفانز»، فمن المحتمل أنه يقترح أن تبسيطات إيفانز لا يمكن العثور عليها ولا تم تصويرها عن طريق الصدفة بل تم إنجازها بصعوبة. (1)

لا تشبه بنية أو هيكل «الصور الأمريكية» من أية جهة الشكل التنظيمي الواضح لعائلات المزرعة والبلدة الذي يكون الأقسام الرئيسية من «الناس المشاهير». ولا يوجد حتى أي تعليق نثري من الخارج أو نظام ترتيب موضوعي أو وضعي واضح متجاوز لما في «الصور الأمريكية». فالقيام بتقليب صفحات الكتاب معناه أن نتلقى اقتراحاً بأننا (بكثير من التشجيع بسبب الصفحات البيضاء الفارغة المتعاقبة والمتناوبة) نرى تفاصيل قليلة مختارة بصرامة شديدة جداً والتي في تجمعيها معاً وفي العلاقات المتبادلة بينها تقترب من تركيب أو نموذج أو خلاصة «للمشهد الأمريكي». ولهذا فإن كتاب «الصور الأمريكية» مؤلف من شظايا صغيرة مهمة لمجموعة من الصور، وانطباعات متفاوتة مختلفة صامتة تتقاطع مع الصمت الثابت والموحد للصفحات البيضاء التي بين الصور. وإذا كان «الأرض الخراب» و«وأنا أحتضر» من كولاجات الأصوات، فإن «الصور الأمريكية» هو كولاج فهمي أو للاستيعاب العقلي. والبنية أو (الهيكل) ليست سردية ولا موسيقية (باستثناء المعنى المجازي وهو أقل كثافة عن ذلك الخاص بأجي) لأنها وبشكل كلي تماماً ليست في ـ ترتيب زمني ـ وليست خارجة عن الزمن، لأن الموضوعات في الصور الفوتوغرافية ذات مظاهر هامة لعصر تاريخي بذاته. لا أهمية في الكتاب يؤديها «تعاقب» الصور الفوتوغرافية الواحدة وراء الأخرى، رغم أن هناك علاقات متعددة بينها وهي تلك المتعلقة بموضوعات الصور. وأشكال تراكيب الصور المفردة معاً توحي بها موضوعات مشابهة للتراكيب وتناقضات أخرى واضحة. (2)

تمت مضاعفة وحشة وحقارة وكآبة الصور الفوتوغرافية في «الناس المشاهير» بصورة عميقة وبشكل مأساوي عن طريق تغليب البورتريهات البشرية، وبصفة خاصة تلك التي للأطفال، والمحافظة بالكاد على الترابط أو التماسك الأسري. أطلال الحطام التجاري والتكنولوجي الموضوعي المجرد الخاص بالجزء الرابع تشتبك في علاقة ثانوية هامشية فقط مع حياة فقراء الريف. والأشخاص الموجودون في «الصور الأمريكية» لا تمكن رؤيتهم كأفراد ينتمون إلى عائلات، والكثير من البيوت التي نراها في الكتاب نجدها خالية من أناس يعيشون فيها أو كبنسيونات يتردد عليها أشخاص متجولون مجهولو الاسم. معظم الأشخاص ـ وقلة نسبية منهم هيمنت على

صور فردية ـ مرتدون أقنعة عادية مألوفة لكنها في نفس الوقت غير مريحة إذ تدل إما على العدوان أو الخنوع. وكل ما قد يتبقى من البراءة الطبيعية والمقدرة على التعبير التلقائي تم إخفاؤه أو إلباسه قناعاً، والأكثر ترجيحاً، هو أن البراءة والتلقائية قد تم قتلهما أو تدميرهما. لو كانت نية إيفانز في الصور الفوتوغرافية الخاصة بـ«إدارة تأمين المزرعة» هي «إظهار قيمة الناس الذين تم تصويرهم»، فإن نيته في «الصور الأمريكية» ربما لا تكون هي إظهار العكس، لكنها مختلفة بشكل واضح[3].

يقدم كتاب «الصور الأمريكية» (لكن من دون احتفاء) رؤى عديدة للمجتمع الصناعي العدواني، والقاسي إزاء البطالة والكساد الاقتصادي. يزودنا إيفانز بعدد وفير من السيارات، والمصانع، والملابس المميزة الرائعة، ومنازل متشابهة في كآبتها ورتابتها وأيضاً فريدة في الافتخار والتباهي بها، كما يزودنا أيضاً بأشكال من علامات دعائية موجودة في كل مكان. هذه الصور هي الأدوات الثقافية للبلدة الحضرية الصغيرة، والريف الأمريكي الذي يعتبره إيفانز ذا أهمية. في أمريكا «المعاصرة» هذه هناك غياب شبيه بذلك الموجود عند هوبر لأناس يجعلون الأماكن تبدو وكأنها من ماضٍ بعيد. ليس ثمة إلا إيحاءات بأن الحضارة قد فشلت كمجتمعٍ وأن المساكن قد هجرت كبيوت. قابلية الهياكل في «الناس المشاهير» للتدهور الفوري تقريباً مسؤولة في الغالب عن آثار ومظاهر «الأرض الخراب». بالتأكيد يحتوي كتاب «الصور الأمريكية» على قسط كبير من الصور الخاصة بالأكواخ سريعة البناء والتي تبدو، مثل السيارات، تنتقل فوراً من حالة الجدة التي تنشأ عليها إلى التداعي ثم التهالك وعدم الصلاحية، لكن الكثير من المباني في «الصور الأمريكية» جديدة وتبدو معمّرة، وهي أيضاً مقفرة خالية من الحياة لأنها إما منتصبة بصورة فردية (أو مجتمعة معاً على هيئة كتل) من دون قاطنين؛ ومقامة على أرض تبدو مناسبة أكثر لشيء آخر أو محاطة بأسلاك ـ نافعة من ناحية وتجافي الذوق والجمال من ناحية أخرى ـ وبلوحات إعلانية، وبالازدحام العام للمدينة. والمنازل «الحديثة» و«العصرية» تشبه تلك الصور الموجودة في الأقسام التي تخصصها الجرائد للعقارات. في تقديم وعرض إيفانز للصور الفوتوغرافية للبيوت، نجد الوضوح والتدقيق فيما يقدمه من انعكاسات، بالإضافة إلى التنميق الاستثنائي البارز للعينة أو النموذج، مما يجعلها تبدو مختلفة. لكن في اقتطاعها غير الطبيعي (المفتعل) من البيئة ووجود الناس، توحي صور إيفانز بالفعل بأن تلك البيوت معروضة للبيع.

فيما يبدو أنه تجميع عرضي لصور فوتوغرافية تسجل تفاصيل أمة تم إفسادها، وأرهقت، ولم تعد قادرة على العمل التلقائي أو العفوي، يجبرنا كتاب «الصور الأمريكية» وبشكل منتظم على مقارنة الحزن والفتور الفعليين بالإشارات والإيماءات الجوفاء لثقافة جماعية «تتطلع إلى الأمام»

وليس لها بشكل أساسي علاقة بالمشاهد التي وضعت عليها منتجاتها وقامت بتركيب شعاراتها أو يافطاتها فوقها. والمنتجات بشكل رئيسي هي السيارات وملحقاتها الضرورية، ومحطات البنزين، والشعارات هي لافتات الإعلان. لكن لا السيارة ولا الإعلان ينجوان من الدافع العام المتعلق بجميع الظواهر العضوية وغير العضوية في كتاب إيفانز لتصبح منبوذة، أو تتعرض للتجاهل على أنها حطام. يؤكد الهجاء المستمر في كتاب «الصور الأمريكية» على العلاقة المدمرة بين التكنولوجيا والحياة، بين الرموز العامة للقوى المادية وضعف الحيوية الخاصة والفردية.

هناك صور قليلة لمتعهدي بضائع مستقلين يبتسمون ـ مثل صورة الولدين اللذين يحملان البطيخ و يقفان يعرضانه بين سلال الفاكهة (صورة 1). لكن الولدين في مدخل المتجر الذي على رصيف الشارع متقزمان بشكل نموذجي إزاء اللافتات الإعلانية الديناصورية الأحجام والشاملة لكل مساحات المتجر في أعلاه وفي جوانبه، وفي المنتصف سمكة عملاقة مرسومة بصورة أكبر بكثير من حجم الولدين وسهلة التحديد والتعرف عليها أو لافتة للنظر أكثر من أيّ من الولدين. في السخريات المكونة للصورة، تؤكد صورة المتجر الذي على جانب الطريق على علاقة القلق وعدم الانسجام بين ما هو عضوي ـ السمك، والبطيخ، والأولاد ـ وما هو غير عضوي في كل الصور تقريباً التي تقدم ما هو حيوي داخل سياقات غير حيوية. تمثل صورة المتجر الذي على جانب الطريق تركيباً معقداً من التناسقات ذات التماثلات ـ من المربعات، والمستطيلات والمثلثات التي نلاحظها في التصميمات الشكلية للعلامات واللافتات، والنوافذ، والأبواب، والفاكهة المرتبة، وفي التموضع غير المتعمد في وقوف الولدين، وفي بنية الصورة نفسها الملتقطة بشكل مركزي منتصفي كالمستطيل الهندسي. إنها صورة تجتهد لتحقيق صعوبة شكلية، ويتركز مجهودها على تحويل الاستدارات إلى زوايا، وتم خلق هذا الأثر عندما تم ترتيب البطيخ في شكل مثلثات. وذات الولدين تتم رؤيتهما كمحاولة للانسجام مع خطوط الاتجاهات الرأسية التي ضمن واجهة المحل، وقد تم قسراً تكييف جسديهما المرنين والبطيختين البيضاويتين حسب النمط السائد للخطوط المستقيمة المحيطة. والسمكة المرسومة مضغوطة بشكل محكم في داخل مستطيل ضيق من الكتابة والتصميم البنائي لواجهة المتجر. والرجلان الواقفان في المحل يضاعفان من دون قصد منهما من الترتيب غير الحي للافتات البيضاء والجدار المظلم بينهما وبجانبهما مباشرة.

تعبّر أيضاً صورة الرجال الثلاثة المتسكعين الراقدين أمام باب شركة للنحاس (صورة 2) عن خضوع الحياة لهيمنة الهيكل غير الحي. إن بعد الكاميرا عن الرجال لم ترتب فقط أن يكون للمبنى الخارجي الهيمنة عليهم، بما أنه يشغل مساحة الصورة بشكل كلي ويمتد بعيداً إلى ما بعدها، بل إن أوضاعهم تضاعف من اتساق البناء الذي يركنون إليه: الخطوط الرأسية (العديدة)

للأعمدة والخط الأفقي (الوحيد) للعتبة أو درجة الباب. بطريقة أكثر وضوحاً يبرز الكولاج الافتتاحي الكبير للقطات الفوتوغرافية المصغرة (صورة 3) خضوع الشكل البشري للترتيب الهندسي.

صور الحياة العضوية الخاضعة لسلطان الهندسة الموضوعية تشير إلى الموضوع الرئيسي لكتاب «الصور الأمريكية»، وبصفة خاصة القسم الأول منه. وتكشف معظم الصور عن الآلية أو العملية التي وفقاً لها تذعن بعض أشكال الطاقة البشرية بطريقة غير واعية للهيمنة الجذابة التي لبعض الأشياء الخالية من الحياة. الصور العديدة لبوسترات الإعلان، على سبيل المثال، توحي بطرق كثيرة يختفي فيها البشر من الصور الاصطناعية، والتي فيها البشر جزء أساسي مكون لها. ربما نعير قدراً من انتباهنا للصور الفوتوغرافية العديدة التي تؤكد على الإعلانات ونلاحظ السخريات التهكمية التي ينقلها إيفانز من خلالها.

في الصورة رقم (4) والتي تحمل العنوان «تفصيل داخلي، منزل عامل فحم ويست فيرجينيا»، يوجد بوستران دعائيان غير مناسبين بشكل مضحك - أحدهما لشاب وشابة في زي التخرج الجامعي والآخر لبابا نويل ممسكاً بزجاجة كوكا كولا - يزينان حائطاً متباين الأجزاء في حجرة بسيطة فجة. أمام البوسترين انتصبت مكنسة (مقشة) مسندة إلى الحائط وكرسي هزاز. والصورتان اللتان في البوسترين تبدوان غير حقيقيتين ولا سيما في أسلوبي تجسيد الشكل البشري (والمناسبتين الإنسانيتين الاحتفاليتين) في هذا السياق المتنافر للفقر الصريح. ترصيص مكونات الصورة الفوتوغرافية، يجمع ما بين المقشة وبوستر الخريجين (إلى اليسار) والكرسي ومعه بوستر لبابا نويل (إلى اليمين)، وهناك أيضاً تماثل بين المقشة والخريجين في طول القامة أو الارتفاع العمودي والانتصاب دون ميل، وبين الكرسي وبابا نويل في التفلطح وكبر الحجم. لكن بسبب الالتباس في تحديد مراكز القوة في الصورة، فإن البوسترين لا يهيمنان تماماً على الحجرة. من ناحية، الخريجان وبابا نويل موضوعان فوق وفي مكان أعلى من المقشة والكرسي الموازيان لهما، لكن من ناحية أخرى، فإنهما موضوعان خلف هذه الأشياء المنزلية كلوحتين في خلفية المشهد العام. العلاقة غير الأكيدة بين البوسترين والمقشة والكرسي - إيحاء فقط بهيمنة كامنة من جانب البوسترين - توجه الانتباه إلى غياب الناس عن الحجرة. وعدم استخدام المقشة والكرسي ليس وحده الذي يجبرنا على الوعي بهذا الغياب، وإنما هذا ما تفعله أيضاً نصوص البوسترين، والتي تخاطب «الأنت» الغائب. توحي الصورة بإقصاء أو إزاحة الأحياء الذين هم سكان أو قاطنو الحجرة عن طريق تغييبهم مع تمثيلهم بشكل واه عن طريق المقشة والكرسي، وعن طريق الشخصيات العادية التي في البوسترين. وبطريقة مماثلة تخاطبنا الصورة الفوتوغرافية بصمتها.

ليس فقط من خلال غياب الناس من الحجرة وهو الذي كان من المفترض أن يعطي إحساساً بالصمت، بل أيضًا من خلال إخفاق الصور المبتسمة على الكرتون في تجاوز الموت الخاص بمادتها وشكلها الاصطناعي. تمثل الصورة نفياً فعلياً تقريباً للحضور البشري من خلال كل من أسلوبها التزييفي للشكل البشري واستبدالها الغائبين بغيرهم من المزيفين الذين يحاكون الأحياء لكن على الورق فحسب.

نفس الأثر العام تحقق في التتابع العسكري الموجود في منتصف القسم الأول من الكتاب، والذي تفسِد فيه التماثيل، بدلاً من البوسترات الدعائية، الشكل البشري. أول صورتين تخصان تماثيل العسكريين. في الصورة الأولى تجعل الخلفية ـ وهي عبارة عن شارع بلدة صغيرة مهجورة مهملة ـ التمثال يبدو مصطنعاً مقحماً وغير مناسب وعلى نحو شاذ، إنه ببساطة لا ينتمي إلى المكان. في الصورة الثانية الإشارة المبالغ فيها من جنرال كونفدرالي أمام ما يبدو أنه حصانه الزائف أو المتكلف تجسد الأثر المضحك المتحقق إلى حد كبير من خلال محاولة النحات التعبير عن الحركة. بعد صورتي العسكريين، حيث لا حياة تبدو بسبب إخفاق الفن في إضفاء الحياة على التماثيل، تأتي ثلاث صور لأشخاص بالزيّ الرسمي. السياق التمهيدي للتماثيل العسكرية يؤكد على ما هو جلي في الصور الفردية: التوتر الموجود داخل كل شخص هو من أجل التكيف مع الهوية التي يتطلبها الزيّ (وفي الواقع هي هوية التمثال) وأيضاً من أجل تقويض أي شيء شخصي وفردي وبشري (صورة 5).

تعقب التسلسل العسكري ـ أو ربما تختتمه ـ صورة فوتوغرافية لعامل منجم فحم أسود البشرة (صورة 6)، رجل عجوز يقف بوجهه المتهالك، وعينيه العميقتين الجادتين، وإطلالته العزلاء كقوة مقاومة ضد السلطوية الجوفاء للمحارب الأمريكي في الصورة السابقة. ومع ذلك فإن عامل الفحم نفسه يحمل جاروفيه على كتفه بطريقة عسكرية. لو كشف البورتريه الخاص به عن صفة إنسانية، هي حالة براءة، تقاوم بنجاح الخضوع لهوية زائفة، فإن هذه المقاومة واضحة فقط في كونها دونية وجود غير قابلة للانتقاص، لأن كل ما نراه عدا ذلك من عامل الفحم هو قبول مطيع لوظيفته كعامل.

يقودنا البورتريه الخاص بعامل الفحم مباشرة إلى نوع مختلف من الصور الفوتوغرافية للسود في أمريكا. من الواضح بدرجة قصوى أن صورة البوستر المهين السخيف المضحك الخاص بالتشويه الهزلي للشخصيات الزنجية الغنائية التي تطفر مرحاً (صورة 7) تكرر تيمة تدهور وتشويه حياة السود الجلية في الصورة السابقة. ومع ذلك فإن انتباه المصور لم يتركز فقط على البوستر بل على الجدار الحجري الملصق عليه البوستر الممزق. تثير الصورة رد فعل يفوق الارتباك الأحمق أو

الغاضب إزاء محاولة البيض ترسيخ الصورة العقلية الشائعة عن التفرقة العنصرية. الأثر الرئيسي الذي تخلفه الصورة هو الذهول المرتعب الناتج عن البشاعات التي يخلقها الانحطاط والتشويه بصورة غير متعمدة. وتقدم الصورة معاً ما هو «قائم أو موجود» في البوستر ـ ما كان وجوده مقصوداً في الأصل ـ و«الآن الحاضر» الخاص بالبوستر ـ عملية الإتلاف الخاصة به كأثر أو تأثير، والتي تُحوّل السخف الأصلي إلى مشهد من الألم والعنف الغريبين. تمثل مرحلتا البوستر نوعين مما هو غير واقعي: رسم كاريكاتيري وسريالية، فن كاريكاتيري مهيمن يبرز الألم ورؤية كابوسية له. نلاحظ في شكله الممزق، على سبيل المثال، يدين بلا جسد تحاولان الإمساك بدجاجة، ووجه امرأة شديدة الاهتياج ممحو بشكل جزئي، يتحول الارتباك الغبي في وجه المرأة المخبولة التي في النسخة الأصلية إلى تعبير عن الشعور بالرعب أو الإرهاب. على امتداد الرسمة المزدحمة بأكملها يتغير الأثر الأصلي المراد به مجرد الحماقة الطفولية أمام أعيننا إلى مشهد ذعر وهلع في وجود إبادة وشيكة. تعبّر الشخصيات الموجودة في مقدمة البوستر عن رعب أو خوف شديد من الفراغ المتقدم في البوستر نفسه، والذي تم له بالفعل أن ابتلع أو أفنى تقريباً يدي وساعدي الرجل الذي في الجزء الأيسر السفلي ونصف جسد المرأة في الجزء الأيمن السفلي. الولدان الموجودان في الجزء الأيسر العلوي ينظران الآن إلى الفجوة المتسعة، وليس إلى تهور حادث في الحوش، كان من الممكن أن يرعبهما عندما كان البوستر جديداً لكنه الآن موجود بشكل ممزق. وبطريقة مماثلة نجد أن ما قد بدا في السابق على أنه وضع هزلي بريء في الركن الأيمن العلوي هو الآن وضع جدير بالسخرية منه بما أنه غافل تماماً عن الكارثة المحدقة بالجميع. تمثل هذه الصورة الفوتوغرافية دمار نوع خاص من الوهم ومتانة ورسوخ المادية السافرة ـ الجدار الحجري ـ التي أخفاها الوهم ذات مرة في السابق بشكل كلي. لو قبلنا الوهم على أنه حقيقي، فإن الجدار المندمج في فضاء البوستر هو أحد أنواع العدم. وعندما نقر بكون العدم جداراً، فإن عملية إضفاء العدمية تفترض بعداً آخر.

على الرغم من أن الحيوية الكوميدية لمشهد فرقة الغناء هذه ـ وبطرق عديدة ـ ما هي إلا وهم، إلا أنه في رسومات مبهرجة مثل هذه فقط يكشف كتاب «الصور الأمريكية» عن أي نوع من الحيوية البشرية، فشخصيات الكتاب التي تعبر بقوة عن بعض العواطف الإيجابية ـ المرح، الحب، والاحتفال ـ نجدها فقط في البوسترات الدعائية. ما نراه في الغالب من البشر الفعليين هو اعتبارات الأزياء وإشارات تدل على الوطنية، والحميمية، والبهجة، لكن وجوه هؤلاء الناس عابسة ومكتئبة. في أغلب الأحيان وإلى حد كبير نجد أن الناس غائبون بشكل يدعو للدهشة، كما لو أنهم قد تخلوا عن مكانتهم لأناس البوسترات الدعائية المصطنعين أو لبيوتهم، أو

للشوارع، والمدن. ولهذا عندما تحول الصورة رسم الكاريكاتور إلى انعدام مزمن للحياة، فإنها بذلك تعرض لنا معالجة سبق تقديمها بشكل متكرر في كتاب «الصور الأمريكية» . والصورة (رقم 7) هي عرض لمحاكاة ميتة لحيوية تصير ببساطة موتاً، وعرض لوهم بضوضاء هستيرية تصير صمتاً.

بخلاف تقريباً معظم كل صور إيفانز الفوتوغرافية الأخرى الخاصة بالإعلانات، لا تكشف الصورة (رقم 7) عن بيئة فعلية فيما وراء البوستر. حيث البيئة «الحقيقية» هنا ـ الحائط ـ موجودة خلف وداخل البوستر، وليس هناك شيء فيما وراء الجدار. والجدار، في معالجته الزائفة لطمس أو إلغاء صور الأفراد في البوستر، هو إذن الاكتمال النهائي للصورة. ليس هناك شيء يعدّل من الصمت المطبق الذي ترتد نحوه الصور.

بخلاف معظم المصورين التسجيليين الأمريكيين الآخرين، من «لويس هاين» إلى «جاري وينوجراد» ، يلتقط إيفانز صوراً قليلة فعلية لأناس في مكان العمل أو في مكان اللعب. ليست هناك عمليات عمل أو لعب في كتاب «الصور الأمريكية» ، وعندما تتم مشاهدة الناس، ومن ضمنهم عدد من «العمال» ، فإنهم يكونون مثبتين في أوضاع كسل أو خمول، ليسوا في أوضاع تصويرية متكلفة كالتي نراها في «الناس المشاهير» ، وإنما فيما يبدو أنه أوضاع معتادة إما الجمود في غضب أو التبلد في استسلام: من تطرف المحارب الأمريكي العسكري إلى تلك التي للنوم المتشرد في مدخل أحد المباني. ربما سيجد محلل ذو عقلية اجتماعية في هذه الصور سجلا لمجتمع خارج نطاق العمل بأعداد كبيرة، وساخط بوجه عام، ومنظم بصرامة وفي نسق موحد بواسطة المصانع وصفوف المنازل، وممتلئ بالسيارات المتهالكة أو المثيرة للجلبة والفوضى والتي ترمز إلى فشل التكنولوجيا الضخمة، وهو غارق في مستنقع البوسترات الدعائية الممزقة، وإخفاق من تم تبشيرهم «بترفيه» هوليوود و«انتعاش» الكوكا كولا واضح في بهرجة وحماسة اللافتات. مثل هذا التقييم الاجتماعي صحيح، وليس سطحياً بالمرة. لكن المحصلة التي رآها إيفانز للحياة الأمريكية في الثلاثينات من القرن الماضي تعكس إعياء وقلقاً تولد بسبب الثقافة أكثر منهما بسبب الإخفاق الاقتصادي٤ . والنظر إلى صور الثراء باعتبارها فقط النقيض لصور الحرمان، يجعل من المسألة بذلك مجرد أدلة بسيطة على التفاوت الطبقي. ولكن المسألة أعمق لأن اللباس الجيد والتغذية الجيدة، مثل البيوت الفاخرة المبنية على الطراز الفيكتوري، كلها مظاهر حمقاء في الغالب ومحزنة ومثيرة للرثاء والحسرة في حد ذاتها. (وفيما يتعلق بذلك يبدو في إصرار إيفانز على تقديم الأغنياء جميعاً والمنازل الغالية على أنها تمثل جماليات بشعة، يبدو أن هناك إخفاقاً في الذوق وفي البراعة بشكل لا ريب فيه).

الطبيعة الملازمة لأي كتاب في التصوير الفوتوغرافي تفرض الإحساس بالتفكك والتشظي، وهذا التأثير يتزايد عندما لا تكون هناك علاقة ظاهرة أو واضحة بين صورة وأخرى، كما هو الحال في «الناس المشاهير». فالأشخاص في «الصور الأمريكية»، وكذلك الأماكن تظهر، لمرة واحدة فقط، ومن الواضح أنه لا أحد يعرف أيّ أحد آخر وأن الأماكن ليست لها علاقة بالشخصيات. وبالطبع يصر كتاب «الصور الأمريكية» على انعدام الترابط - بين الأشخاص بعضهم بالبعض، وبين الأشخاص والبيوت، وبين الأشخاص والعمل. وهذا التوكيد يحكم الكتاب ككل وكذلك صور الأشخاص. تظهر غالبية الصور الجماعية الفوتوغرافية القليلة انفصال الأفراد عن بعضهم البعض، وكذلك انشغالهم بذواتهم، أو التحديق في شيء ما وراء الصورة. يظهر مثل هذا الانفصال في الصور التي تفتقر بصورة واضحة إلى التعقيد الذي يتولد عندما يتفاعل الأفراد مع بيئاتهم أو مع أحدهم الآخر. في «الناس المشاهير» هناك دائماً على الأقل ذلك الارتباط الضمني من جانب أناس المزرعة مع حجراتهم وسررهم، لكن مثل هذا الارتباط ليس هو الحال في «الصور الأمريكية»، حيث حجرات النوم ما هي إلا بنسيونات والمكان الأكثر شيوعاً في بورتريهات الأفراد هو الشارع العام. وبدلا من التعقيد، والإيحاء بالدراما، ودمج الشخصية والمكان، وكشف هوية الشخص وسط ترتيبات المباني والشوارع المزدهرة، أو على الأقل الحيادية، نجد أن هناك تسطيحاً عاماً، واضحاً ليس فحسب في الصور الكولاجية المؤلفة من شظايا مفككة، بل وفي الغياب المعتاد للتدرج أو التداخل اللوني، والظلال، ودقة الترتيب في الصور الفردية.

حسبما تعلن الصور الاستهلالية وبشكل صريح، نجد أن موضوع الجزء الأول من كتاب «الصور الأمريكية» هو «الوجوه». توحي الصور الأربع الأولى - محل التصوير (والتي تضمنت كلمة «صور» ست مرات)، والصور الفوتوغرافية المصغرة، وعددها مائة وثلاثون، والمرتبة في شكل كولاجي صارم تحت كلمة «استوديو» في نافذة محل تصوير، والعاملان (والمعنونة بـ«أكثر من وجه»)، ومنظر داخل نافذة يحتوي على صورة فوتوغرافية منمقة لهيربرت هوفر - توحي بما يحدث للوجوه في مجتمع جماهيري ضخم، حيث تصبح فيه إعادة نسخ البورتريهات رخيصة مثل شارات الهوية المصغرة، وتصبح فيه الوجوه مساوية للأشخاص وبديلة عنهم، ويتم تصوير الرؤساء بشكل احتيالي كشخصيات فاتنة، مثل نجوم السينما الذين نطالعهم في بوسترات ممزقة في عدد من الصور الأخرى الموجودة في الكتاب. على نحو ملائم، بل وببراعة، يعقب الجزء الخاص بالوجوه تصوير لاثنين من محلات الحلاقة المتهالكة - صورة لمحل من الخارج في نيو أورلينز والأخرى للمحل من الداخل في أطلنطا. والمحلان الحقيران والمزخرفان دون أية جمالية

يؤكدان الوعد في لافتاتهما بجعل الشخص جميلاً عن طريق تشذيب، وكي وتصفيف وتجديد حيوية الشعر. والجمال في كتاب إيفانز يتم تعزيزه دائماً عن طريق عروض الدعاية الأكثر قبحاً ووقاحة.

تستمر الصور الفوتوغرافية في انتظامها في مجموعات حسب الموضوع. المخاوف الرئيسية في الجزء الأول من الكتاب هي في خسارة أو ضعف الهوية الشخصية، خضوع الناس لهيمنة الهياكل غير الحية، وما هو سريع الزوال، ما هو متنقل، وما هو مزخرف. لهذا فإن الموضوعات هي في الغالب سيارات، وبنسيونات، وغرف معيشة مزخرفة أكثر مما ينبغي (لدى الطبقتين الوسطى والفقيرة)، وأيضاً لوحات الإعلانات. وتفترض الموضوعات الخاصة بالبشر أربعة مواقف مهيمنة: الانهزام (كما في صورة عامل منجم الفحم الأسود البشرة، وقاع المجتمع حيث المتسكعين المشردين)، والبراءة الهشة الضعيفة (كما في صورة طفل وزوجة المزارع المشارك في المحصول)، والعسكرية الصارمة (كما في صورة المحارب الأمريكي، والشرطي، والتماثيل البطولية العسكرية)، وادعاء الأناقة والجمال (كما في صورة السيدتين المزينتين بشدة في فرائهما في نيويورك والأزواج والعشاق في كوني إيلاند وفي برونكس بارك). ويتضافر مع هذه الشخصيات ما يكفي من صور تردي أحوال الحضر والريف التي توضح أن الفقر - يعززه إفقار جمالي واسع الانتشار ويعززه غياب التقاليد المفعمة بالحياة، شيء من الماضي الحي - على الأقل وبطريقة غير مباشرة هو الذي يشكل أساس التعبيرات الإنسانية.

إن القيام بفحص لعدد قليل من الصور الفوتوغرافية المرتبة بحسب الموضوع الذي في كل صورة سوف يوحي بالطرق التي تمتزج بها توكيدات إيفانز المختلفة مع بعضها البعض، لتجعل من كتاب «الصور الأمريكية» شيئاً يفوق الهجوم الدعائي على أمريكا. يتشكل من سلسلة واحدة من الصور ما يمكن أن نسميه بموضوع «السيارة»: مقبرة سيارات جو، وبنسلفانيا، ولافتة محطة البنزين على جانب الطريق، وتفصيل لعربة غداء، نيويورك (هيمنة من جانب رسمة فجة لشاب وفتاة يأكلان سندوتشات في سيارة مكشوفة واقفة)، سيارة واقفة، وشارع رئيسي في بلدة صغيرة. رغم العشرات من صور السيارات الموجودة في الكتاب، لا ترى سيارة واحدة في عزلة، فكل سيارة في علاقة كاشفة من نوع ما. وهكذا فإنه في مجموعة مبكرة من أربع صور، نرى أن السيارات مرتبطة بالانهيار والموت، والدعاية، والجنس. المشهد الافتتاحي البانورامي لمدفن السيارات، وهو الآن كليشيه، يعلن عن موضوعه ككومة متنافرة من الخردة المنبوذة (بالتوازي مع تقديم التصوير الفوتوغرافي نفسه كعملية تجارية براقة ورخيصة، توفر صوراً فوتوغرافية صغيرة لتراخيص السيارات). من الكولاج المختلط بغير انتظام للسيارات المحطمة، أي

الصدى المرئي لكولاج اللقطات الفوتوغرافية، نتحول إلى التفصيل السريالي من البوسترات التي على شكل طبقات والحروف المكتوبة بخط اليد في لافتة محطة البنزين. ولأننا نرى الكولاج بشكل تفصيلي (أي باعتباره أكثر تحديداً وتركيزاً مما تراه العين على الأرض في الطبيعة)، فإن الكولاج يظهر في البداية كتشتت تجريدي مبهم. فكلمة «بنزين» المكتوبة يدوياً على عجل بجوار حرف (أ) المطبوع بمقاس كبير تم تركيبه فوق الإعلانات الممزقة والمستبدلة بأخرى. الاستهلاك السريع للسيارات والمشار إليه من خلال مدفن السيارات مرتبط بالارتجال وعدم الإتقان في لافتة إعلان البنزين غير المتسقة. ولافتة البنزين متبوعة مباشرة بإعلان آخر، عبارة عن صورة لعربة مأكولات على جانب الطريق، من المفترض أنها تنقل رسالة مفادها أن الشباب العصري الذين يقودون سيارات جديدة عصرية مكشوفة يتوقفون عند عربة المأكولات قليلاً لتناول وجبة سريعة، ويواصلون الاستمتاع بوقت رائع بينما يتحادثون بشكل مريح في وجود خلفية بحيرة ذات مشهد طبيعي خلاب. إن السحر المقصود للرسمة صار غير مجد ويدعو للرثاء وأيضاً للسخرية، فهو سخيف ليس فقط بسبب مجاورته المباشرة لتلك اللافتات الصريحة جداً في وظيفتها («شريحة لحم الهامبرجر والبصل 35» و«بيل سيستم») بل بسبب الفظاظة الشديدة للعمل الفني. أحد موضوعات كتاب «الصور الأمريكية» يجب أن يكون بيان أن سعي الأمريكيين إلى الجمال والمتعة هذا السعي الحثيث، لا يعني أن أياً منهما يمكن أن يتوافر بكثرة أو في حدود معقولة، فهما جد قليلين. في الصورة الفوتوغرافية التالية، تحاكي الحياة الفن عن دون قصد، حيث نرى شاباً وامرأة شابة «حقيقيين» في سيارة مكشوفة حقيقية واقفة، لكن هذين الاثنين متجهمان، وربما كان ذلك بسبب تطفل المصور الفوتوغرافي. فالشاب والشابة الحقيقيان الموجودان في السيارة المكشوفة هما محاكاة غير مقصودة للاثنين اللذين في الإعلان، مثل الشرطي والمحارب في التماثيل العسكرية، وهما أقل ابتهاجاً إلى حد ما من الاثنين الموجودين في البوستر. إن السخرية التي تتسم بها هذه الصور مميزة لأسلوب إيفانز الذي غالباً ما تكون دعابته قاسية.

نادراً جداً ما يقدم إيفانز السيارات في وظائفها الرئيسية المنوطة بها، كمركبات، كوسائل لنقل الناس. وهكذا فإنها عنده عادة ما تكون واقفة وفارغة. تلك هي الحالة في سلسلة الصور الأخرى الخاصة بالسيارات، صور لسيارات مركونة في الشوارع. سيارة أمام محل حلاق متهالك بشكل يدعو للرثاء (محل حلاقة آخر أيضاً هكذا) ويظهر ثلاثة رجال يتسكعون مباشرة أمام سيارة راكنة أمام محل لقطع غيار الشيروكي، بناء به أكثر من دستة من إطارات السيارات والعجلات المدلاة منه أو المستندة إليه في عرض غريب. ومرة ثانية نرى براعة سخرية إيفانز اللاذعة في هذه الصور المتعلقة بسيارات معطلة أمام محلات يتم فيها إصلاح الناس والسيارات.

بعد ذلك يأتي منظران بانوراميان لشارعين في وسط المدينة ، وقد اصطفت في كل شارع منهما سيارات واقفة بشكل مائل : الصورة الأولى(8) تبدو وكأنها تنقل أو تقرر الرخاء الاقتصادي التجاري المتصل الحركة لمركز أو مقر تجاري في مقاطعة في الجنوب ، لكن الصورة في الواقع يسيطر عليها الفراغ المتسع للشارع بين صفي السيارات الواقفة ، والصورة الثانية (9) ، من الواضح أنها صورة مماثلة أو شبيهة بالسابقة ، وقد التقطت أثناء تساقط أمطار الشتاء ، والصفوف الطويلة للسيارات المتوقفة والراكنة بشكل مرتب تحت أشجار نحيلة عارية . والأثر الكلي الطاغي الذي تخلفه الصورة هو الكآبة والانعزال . فالرصيف الواسع في مقدمة الصورة فارغ ، والبيوت ملحوظة بصعوبة شديدة . والسيارات تقبع متراصة في تقارب أو تلاصق معاً كأشكال سوداء متشابهة في خلوها من الحياة في مكان ميت .

معظم الصور الموجودة في الكتاب بصفة عامة يندرج في وحدات موضوعية ، على الرغم من تقاطع بعض الصور وتداخل البعض الآخر مع صور أخرى في وحدات أخرى . ومن المغري قراءة التسلسل العسكري كمفتاح للكتاب بأكمله ، لكن ذلك الميل قد يتواجد فقط لأن الشخصيات العسكرية تمثل استثناءات حادة بخلاف جو القصور الذاتي والانهزام المنتشر والسائد . يظهر الموضوع العسكري في منتصف الجزء الأول من الكتاب وفيه ترتيب لأوضاع التصوير وأزياء الحرب في تسلسل زمني يبدأ بتمثالين ـ لجندي من الحرب العالمية الأولى فوق قاعدة للتمثال في بلدة خالية بولاية بنسلفانيا ولجنرال في القوات الجنوبية خلال الحرب الأهلية الأميركية مبتهج بشكل غير معقول يمد سيفه أمام حصانه المرتفع عالياً على قائمتيه الخلفيتين ـ ثم يأخذنا التسلسل إلى ثلاثة أشخاص عسكريين معاصرين «أحياء» (أو ثلاث فئات) في وقت السلم : شرطي قصير وبدين (يظهر إلى حد كبير كلقطة فوتوغرافية) ، وثلاثة من «أبناء المحاربين» في زيّ رسمي مرتبكون ومستهترون نوعاً ما ، ومحارب بالغ متسلط بشكل سخيف يلبس نظارة ، وله شارب أنيق مشذب على الطريقة الألمانية ، ويضع صفاً كاملا من الميداليات والشارات وعلامات التميز ، وفي نظرته تعبير يدل على حالة حرب وشيكة(صورة 5) . ونظراً لأن هذه المجموعة تأخذ مكانها في سياق عشرات من الصور التي ترصد الفقر المتمكن والمزمن وعروض الجمال الباعثة على اليأس (ديكور داخلي ، وبوسترات أفلام) ، والقوة (السيارات) ، والبقاء العاري الهزيل على قيد الحياة (أكواخ ، وطعام رخيص) ، فإن الشخصيات العسكرية يمكن أن نفترض أنها شيء من الإشارة إلى الطريقة التي تسير بها الأمور في أميركا عام 1938 . لكنه من الصعب الشعور سواء بالخشية أو الرعب أو التهديد من جانب هذه الآثار التذكارية الباقية من ماض عسكري ومن جانب رجال معاصرين حمقى إلى حد ما يرتدون الزي الرسمي . المخاوف

من الفاشية منقولة بشكل أكثر عمقاً ودقة في العديد من الصور التي تؤكد على التطابق ـ بصفة خاصة في مجموعة السيارات المتشابهة وصفوف البيوت المتشابهة التي تشغل جزءاً كبيراً من الجزء الثاني في الكتاب، إلى جانب الجهود اليائسة وغير الواثقة لإظهار الإنسان الفرد والزهو بالذات الفردية وقد تم التأكيد عليها في معظم البورتريهات. على سبيل المثال، يحاول بعض الأفراد بارتباك إلى حد ما تقديم أنفسهم بشكل مسرحي. ويبدو إيفانز مشدوداً نحو الموضوعات التي يلغي تعبيرها العابس السحر الذي للملابس الغالية وهكذا يحقق الأثر الناتج عن انعدام الارتباط بين الشخص وما يرتديه. كان قد قيل عن شخصيات بريساي (في باريس ليلاً) أنهم «كانوا معجبين بذواتهم وكان لديهم إحساس بأسلوبهم الخاص الذي كان، في جميع الأحوال، مفرطاً في التطور»[5]. على عكس الأشخاص في صور بريساي في «حياة الليل في باريس»، فإن مديني و إيفانز المهندمين مثبتون في أوضاع صارمة وغير مريحة ومع خلفيات غامضة، فامرأة واحدة تبدو جامدة وعدوانية، وأخرى تبدو ببساطة مرهقة ومضطربة.

معظم البورتريهات الفردية ذات الأهمية في الجزء الأول من الكتاب تظهر على خلفية خلفيات مطموسة ومضطربة، وعادة ما تكون هذه الخلفيات لحشود من أهل الحضر. ذلك الأثر الفوتوغرافي، الذي يعتبر في العادة عيباً تقنياً، يُبعد ويميّز الشخصيات الفردية أو الثنائية في المقدمة ويجعلها بمعزل عن الأوضاع الاجتماعية المفككة. ذلك لأن الخلفية كثيفة وعلاوة على ذلك مطموسة، وبالتالي فإن الشخصية الموجودة في المقدمة من الصورة تبدو منعزلة عن المواقف الاجتماعية غير المنطقية، فالازدحام غامض جداً وصعب في تبين تفاصيله لفرض أي معنى لأن يكتنف أو حتى يرتبط بالموجود في المقدمة. هذه الصور للأفراد المنعزلين وسط الحشود (أو بالأحرى أمام الحشود) هي التي تستثمر «عدم واقعية» الصورة الفوتوغرافية. فالخلفيات التي لا يتم التركيز عليها هي في الواقع خلفيات صامتة وهي أيضاً إلغاء أو إبطال للدينامية المنتظرة والمتوقعة من الشارع المزدحم. الأفراد الذين شغلوا تجمعات أكبر في الجزء الأول من الكتاب ـ مثل أشخاص على أرصفة ممتدة أو في مدخل محطة بنزين ـ خافتين، ومحجوبين، وشديدي الصغر كما لو أنهم فقط مجموعة من الأشكال الضبابية المندمجة في بعضها البعض. وفي غير ذلك فإنهم يكونون ممتزجين بشدة بأشياء وأجزاء من المباني بحيث يصعب تمييزهم على الإطلاق، كما هو ملحوظ بشكل خاص في «جراج في إحدى ضواحي مدينة جنوبية».

في كثير من صور الجزء الأول نجد أن الشخصيات البشرية غائبة كلية، وفي الجزء الثاني نجد أن الافتقار للتواجد البشري هو الوضع السائد. في ثلاث صور فقط من السبع والثلاثين صورة المكونة للجزء الثاني يظهر فيها البشر بالفعل، وهم في الحالات الثلاث هذه يظهرون بشكل

عارض، وغير مؤثر، وشديد الضآلة. فموضوعات الجزء الثاني من الكتاب هي المدن، والمصانع، والبيوت. ولهذا فإن الصمت الموجود في هذه الصور هو حالة ملازمة لكل الكيانات الثابتة غير العضوية، وحقيقة أنها كلها من صنع الإنسان يشير إلى بقاء يفترض له أنه متجاوز (حتى في أكثر الأكواخ ضعفاً) لأعمار البشر أنفسهم. وهذه الصور هي لأعمال لا تبدو فحسب من صنع الإنسان، بل أيضاً لأعمال تبدو مهجورة من جانب الإنسان. ملاحظة مخيفة، على سبيل المثال، تدهشنا في صورة لشارع صناعي، تحده من جانبيه مبانٍ سكنية وأخرى المصانع، حيث نجد الشارع خالياً ليس من الناس فحسب بل حتى من السيارات، غياب تؤكده لافتة مرورية في مقدمة الصورة مكتوب فيها («هدئ السرعة والزم اليمين»).

أيضاً، بنية الموضوعات في الجزء الثاني أبسط وأوضح من بنية الجزء الأول جزئياً بسبب المحتوى غير البشري وبالذات غير الجنوبي إلى حد كبير. والنظام الصناعي هو الفكرة الرئيسية المنتشرة بشكل واضح. ما تعمق إليه إيفانز بالأساس في شخصية المجتمع التي تسيطر عليها العملية الصناعية هو أثر النسخ الآلي الشيئي في إفقاد الحيوية. وقد تم تقديم هذا الجزء من الكتب وختمه بصورتين متشابهتين تقريباً، حملتا العنوانين، «تذكار زائف مختوم»، و«تذكار زائف»، صورتين لقطعتين معدنيتين مجعدتين ومزخرفتين غامضتين إلى حد ما، ليس هناك شك في أنه نوع من الديكور لم يعد يستخدم الآن. القطعة الأولى من القصدير الخردة تحمل نسخاً مصغراً من عمود كورينثي، منثن وملتو وهو الشكل الوحيد المميز وسط فوضى الحطام الآخر، وفي القطعة الثانية زهرة معدنية ترى داخل قطعة من المعدن تالفة عند حرفها الخارجي وملتفة على نفسها. تؤكد هاتان الصورتان الرمزيتان على موضوع كان موضع الاعتبار في صور أكثر دقة وبراعة: يبدو أن إيفانز على امتداد كتاب «الصور الأمريكية» يبحث عن مشاهد وأوضاع تمثل انتصار ما هو آلي على ما هو عضوي. ولهذا فإن التذكار الثاني - الزهرة الصفيح المجعدة - تضاعف من وتبالغ أيضاً في الموضوع الضمني الخاص بصورة المتجر الذي على جانب الطريق (صورة 1)، على الرغم من أن الأثر صارخ في وضوحه أكثر منه ماكر. أيضاً، باستخدام تذكاري القصدير كإطار للجزء الثاني، يمكننا بقوة أن نعتبر هذا القسم بأكمله كمجموعة صور للأدوات التي تم التخلص منها أو بشكل أقل وضوحاً «نفايات» مجتمع. لو كانت هذه هي القضية بالمعنى الواقعي الملتزم بالأمانة، فإن إيفانز يستخدم التصوير الفوتوغرافي بالفعل كوسيلة رثائية بشكل أصيل، بالإضافة إلى رؤيته للمباني الأمريكية التي ترجع إلى سنوات الثلاثينات من القرن الماضي كبقايا متجانسة لمجتمع ميت. لكن لو هذه المباني سيتم التفكير فيها كبقايا مهجورة، فإن القليل جداً منها يمكن اعتباره أطلالا وخرائب. لكن، غياب الحياة البشرية يؤكد انطباع الموت، كما

يفعل أثر التسكع والتلاشي التدريجي في الكثير من صور الجزء الأول، والتي توحي بالتدهور السريع والحتمي للسيارات والمباني الأمريكية.

لكن هناك تدهوراً قليلاً ظاهراً في الجزء الثاني. تقريباً جميع المشاهد هي للمدن المزدهرة والمباني القوية الراسخة. حتى محطة البنزين الريفية (والتي تم استخدامها أيضاً في «الناس المشاهير») نظيفة بشكل مقبول وجيدة الإنشاء، والدليل الوحيد الصارخ على الدمار موجود في الجدار المحيط بقبر في ساحة للدفن. يبدو كما لو أن إيفانز، عبر إبراز التذكارين الصفيح وغياب الأشخاص، يتمنى منا أن نشاهد باستهجان هذه الصور للحياة الأمريكية التي يتم الترويج لها بشكل متكرر من جانب المتحدثين باسم الصناعة والتقدم. ولهذا فإن الكتاب قد تم ترتيبه بشكل عام طبقاً للخطة التالية: مجموعة أولى مخصصة للمصانع، والمدن الصناعية، ومنازل العمال، ومجموعة ثانية مخصصة للكنائس، ومجموعة ثالثة مخصصة لبيوت العمال، ومجموعة رابعة مخصصة لبيوت الأثرياء. على الرغم من أن هناك تداخلات وتقاطعات، فإن الخطة سائدة بوجه عام وواضحة تماماً. والنقاط الضمنية التي قصدها إيفانز ظاهرة بشكل متساو. هذه النقاط غالباً ما تتمثل في الصور الفردية، لكنها تصبح جلية بشكل ملحوظ في سلسلة من الصور المتماثلة (لدرجة أنها تثير سؤالاً عمّا إذا كان إيفانز قد بالغ). من الملاحظ بصفة خاصة أن بيوت العمال، بغض النظر عن مدى جودة بنائها والمحافظة عليها، متشابهة بشكل منتظم وتخضع كأشياء ملحقة بالطواحين والمصانع التي تهيمن عليها مثل كاتدرائيات القرى الصغيرة في القرون الوسطى. أيضاً التكرار والتماثل ملحوظان في صفوف أعمدة التليفون وأفران صهر مصنع الصلب. بينما يتقدم قسم الكتاب، يسجل تسلسل المباني بشكل ساخر نموذج الإعجاب الأمريكي بالتصميم «المترقي الصاعد» من بيت عادي منظم، إلى بيت منظم مزخرف، إلى بيت وحيد مزخرف بطريقة خرقاء. لا يوجد في هذا الكتاب تقريباً شيء له الوقار الواضح للأكواخ البدائية في «الناس المشاهير»، ليس هناك شيء بخلاف بيوت العمال المنسوخة بطريقة لا إنسانية ولا حية وبيوت الضواحي المزخرفة بدرجة كبيرة والمدفونة تحت واجهاتها المعقدة ذات الحليات المبتذلة. هناك بدائل قليلة ممكنة لإخفاء الهوية والتباهي: محل من الطوب في سيلما في ألاباما، نلاحظ في تصميمه البساطة الكلاسيكية وبيت نموذجي مثله في الحي الفرنسي في نيو أورلينز جاء تجميل مدخله بدون طنطنة وبطريقة نسبياً غير ملحوظة.(6)

الصروح الدينية الأربعة الموجودة قرب منتصف القسم الثاني - ثلاث كنائس ريفية جنوبية قبيحة ومحاكاة فخمة لمعبد يوناني في فيكسبرج، في ميسيسبي - تظهر حالة دينية بائسة وغير مؤثرة في الغالب، بالإضافة إلى إخفاق المجتمع في إضفاء شكل معماري ذكي على أية مؤسسة

غير تجارية أو دينية (تتذكر أنصاب الحرب التذكارية المضحكة تقريباً). الكنائس الخشبية الثلاث البسيطة هي ما نجا من النطاق الجمالي البدائي الأصيل. ووفقاً لأجي، فإنه يجب اعتبارها كأمثلة على أصالة الكلاسيكية الأمريكية، ولهذا فإن لها صلاحية أن تتقابل بوضوح مع اصطناعية معبد فيكسبرج المنطوية على مفارقة تاريخية. الإطار الخارجي للكنائس، مثل محل سيلما الأكثر متانة، يوحي بأصالة معمارية من المحتمل انقراضها. لأن الكنائس تتداعى، والمحل يقدم تنازلات عن المطلب العام لجميع المباني التجارية وهو أن تصبح مخازن للإعلانات التجارية. وحتى البيوت المبنية حديثاً وذات التصميمات الحديثة والمزينة بزخارف تبدو في سبيلها إلى الانقراض، حتى لو لم تكن علامات التدهور واضحة. فالتعريشة الثقيلة تثقل هياكل المباني (كما تفعل لافتات الكوكا كولا التي على الأكواخ الموجودة في الجنوب). كما أن هناك لافتة مشؤومة ملحقة بأول بيت من هذه البيوت: فلافتة «للبيع» مثبتة على العمود المركزي الحامل لزوج من الأقواس الكاتدرائية لهذا البيت الخشبي القوطي الطراز في ماساتشوسيتس.

يؤكد الجزء الأول من كتاب «الصور الأمريكية» على صمت الناس البائسين والخائفين والمنعزلين وبيئاتهم المحزنة، ويؤكد في نفس الوقت على احتضار كل ما هو عضوي والبقاء المنتصر لما هو غير عضوي. ربما يكون الصمت في الجزء الثاني من الكتاب نتيجة حتمية (أو، من المحتمل، أنه سبب) لهذا الخمود والجمود والموت البشري. فالسيارات، والبيوت، والبوسترات، والمدن، والكنائس، التي هي التذكارات الموجودة أو التي بسبيلها إلى أن تكون موجودة للثقافة الأمريكية تعلن أيضاً عن الموت. ولذلك فإن من يشاهد هذه الصور يشبه عالم آثار لوقتنا الراهن، شاهد غير مرغوب فيه على عالم صامت مهجور، صور قوته وجماله وثرائه ميتة على الدوام.

ربما الصورة الأساسية أو المفتاحية للجزء الثاني من الكتاب هي لساحة مقابر مهملة وأحجارها المفتتة في المقدمة من صف مكتظ بالمنازل ومجموعة بشعة من أعمدة التليفون (صورة 10). والمشهد هو شكل نموذجي، فهو خال من الناس رغم اتساعه. جعلت زاوية الكاميرا البيوت على جانب الشارع تبدو مضغوطة، بل مجعدة متداخلة معاً، ورافضة للمساحة الموجودة فيها. والمقبرة، بعشبها غير المشذب وأحجارها الساقطة، تقدم ببساطة دليلا أكثر ألفة على الموت، والدمار، والتجاهل أكثر من صف البيوت الضيقة المنحدرة على الجانب المقابل من الشارع. قد يبدو المكونان الرئيسيان في الصورة ـ المقبرة وصف البيوت ـ ليس لأحدهما علاقة بالآخر، لأنهما يبدوان غير مباليين أحدهما بالآخر، لكن الانفصال الظاهر من الممكن أن يكون فقط مجرد وهم أو خداع نظر.

بإنكار فوائد الراحة، والترف، والكفاية، والديمقراطية التي تعززها الثقافة الأمريكية، وبالتماهي الذي بين هذه الصفات والموت، فإن إيفانز هكذا وبالتأكيد في «الصور الأمريكية» يكشف عن نفسه كمتشائم من نوع متطرف، ببساطة ليس معادياً لأمريكا، لكن كمتشكك باكتئاب فيما يتعلق بالعالم الحديث ومستقبله. يجب أن يتحول المرء إلى التأكيدات الصعبة المنال في «الناس المشاهير» لتعديل هذا التقدير وإحراز فهم أفضل لتعقيد إيفانز، فإيفانز الذي يجمع التذكارات ويرى العالم كمقبرة هو أيضاً إيفانز الذي يمدح الناس المشاهير.

(2) دعونا الآن نمدح الناس المشاهير:
(الزم الهدوء من فضلك)

أصر جيمس أجي على أن صور ووكر إيفانز الفوتوغرافية كانت أكبر بكثير من كونها صوراً توضيحية للمتن الخاص بكتاب «الناس المشاهير». «الصور الفوتوغرافية ليست توضيحية. إنها، والنص، متساويان في ندية، ومستقلان على قدم المساواة، ومتكاملان كل التكامل». [7] ربما استخدم أجي صور إيفانز مثلما استخدم «أتريلو» صور «أتجيت»، أو مثلما استخدم أجي الموضوعات الحقيقية التي قام إيفانز بتصويرها. فقد أمدت الصورة الفوتوغرافية المؤلف بموضوع لا يطرأ عليه تطور بمرور الزمن ولا يعتريه تغير من أي نوع، ولا تعتوره حتى متطلبات اللياقة والكياسة التي عادة ما تعيق التركيز الشديد لفترة طويلة، وبصفة خاصة عند الاشتغال على موضوع إنساني بخلاف تهيؤ شخص ما للفنان. فالصور تحرر الكاتب من الاعتماد على الذاكرة وتشحذ الذاكرة في الوقت نفسه.

ما هو أكثر أهمية بكثير، أن الصور تمكن المشاهد/قارئ الكتاب من المشاركة في وحتى الاشتراك والتعاون مع مجهودات المؤلف لفهم الأشخاص والتجارب التي هي موضوعات للصور والنص في نفس الوقت. [8] مثل الشخص الذي تكون كتابته تقريباً وصفية، وتأملية، وتحليلية في آن واحد، يأخذ أجي وضع أو مكان شخص ما ينظر إلى الصور الفوتوغرافية، إلى الصور الدائمة والساكنة ـ التمعن المباشر في أشخاص وأماكن وأشياء ثابتة. ولهذا فإن صور إيفانز ليست فقط نظائر تكميلية أو مرآة للنص بل هي، حرفياً تقريباً، النص الأصلي في ذاتها. وهي بالتأكيد مميزة عن النص (كحقيقة تاريخية في الغالب بالإضافة إلى كونها حقيقة وجودية)، على الرغم من أن تعاونها مع الكتاب ملازم له ولا يمكن فصله عنه. فعلاقة الصورة في تقابلها

مع النص ليست بالضبط كعلاقة العين بالعقل، أو المظهر بالحقيقة، أو الخبرة بالفن، بل تتجاوز ذلك لتصبح، أيضاً، علاقة الإشارة في مقابل الكلام والفن البصري في مقابل الفن الشعري.

لو توسعنا في توجيهات أجي إلى القارئ في المقدمة، فربما نستنتج من ذلك أن الطريقة المثالية لقراءة «الناس المشاهير» هي أن تكون قراءة إلى حد ما («بصوت عال» و«بشكل متواصل») وفي الوقت نفسه استيعاب الصور.[9] بصبر نافد دائماً إزاء قيود الأشكال الفنية التقليدية وإزاء جوهرية ودائمية التمايزات المفترضة بينها (إلى جانب الخضوع السلبي للكلمات المكتوبة في الصفحة)، لم يستهدف أجي ككاتب شيئاً لقارئه أقل من أن يمتلك في الآن نفسه المواد الخام لكتابه، ودقة وحساسية الصور الفوتوغرافية لهذه المواد، والتعليق الشفهي. قال إيفانز عن صوره إنها « ما لم أشعر بأن إنتاجي قد تجاوز الشيء وسما فوقه، فوق لحظته الآنية الواقعية، لما كنت فعلت شيئاً، ولتخلصت مما عملت».[10] وكان هذا هو موقف أجي نفسه: أعظم واقعية ممكنة تبقى هي ذاتها أثناء تحويلها هي ذاتها إلى فن. تعمل الصور وبشكل واضح على تقديم الكتاب بواقعية مرئية لا سبيل لإنكارها، لكن، وفقاً لكلا المؤلفين فإنها، إلى جانب النص، تكون فائقة ومتسامية. ليس هناك خطأ أو شك في الجودة الشعرية في لغة أجي، لكن التصوير الفوتوغرافي المشارك في الكتاب هو أيضاً شعري.

لعله من غير الدقيق، لكنه من المغري مع ذلك القول بأن ووكر إيفانز قد علّم أجي كيف يرى وكيف يفهم من خلال رؤية المزارعين المستأجرين في الاباما. أقرّ كلاهما بأنهما قد نظرا إلى الناس والبيوت والحجرات بالطريقة نفسها. قال إيفانز «اتفق أن كان عملي هو الأسلوب والمادة لعينيه».[11] إن كتابة أجي في «الناس المشاهير» وصفية أو تصويرية لدرجة أنها كادت أن تكون تحليلاً علمياً وتقريباً تأملاً باطنياً. من ناحية أخرى، هناك القليل في الكتابة مما هو درامي أو حتى روائي وفعلاً ليست هناك أدوار لشخصيات، فالترتيب غير الزمني للمواد بهذه الطريقة يبدو متحرراً جداً كأنه عشوائي، على الرغم من أننا لو تتبعنا الإشارات الصريحة والضمنية لأجي، فإننا سوف ندرك أنه ترتيب موسيقي. يرفض أجي بغرابة كل القوالب الأدبية المعهودة والتي يستحيل الوصول إليها بالنسبة للمصور الفوتوغرافي الثابت ـ السرد، والتسلسل الزمني، والحوار، والتفسير التاريخي. فعيناه ستكونان عيني المصور، وتفكيره وفهمه هو ذلك الذي للمصور ولمشاهد الصور. مثل محرر لكتاب عبارة عن مجموعة من الصورة الفوتوغرافية، سيقوم بترتب مواده وفقاً لأنماط أخرى مغايرة لتلك الخاصة بالزمن أو الحبكة.

لا يلغي أجي من كتابته تلك التقنيات المستحيلة أو غير الملائمة بالنسبة للتصوير فحسب، بل إنه يتمنى لو يكون بإمكان الكتابة نفسها أن تصبح تصويراً فوتوغرافياً. فهو ليس سعيداً بسبب

الأثر الترشيحي الحتمي الذي في اللغة، وهو ليس سعيداً أيضاً لكون اللغة خطاً مستقيماً متدفقاً لا يمكن تجنبه: استحالة تجميد مشهد ما عند نقطة في الزمن كما تفعل الكاميرا. تشغل الجمل زمناً، هو نتاج كل من زمن تسجيل التجربة والزمن الذي على القارئ أن يقضيه للتقدم من حرف إلى آخر ومن كلمة إلى أخرى. حتى أن جملة مثل «على امتداد ألاباما، كل المصابيح مطفأة» هي وحدة زمنية. ولا يمكن للكاتب أن يحقق توقيف الزمن عند نقطة زمن بذاتها (حاولت قلة مثل أجي كثيراً جداً وبمجهودات هائلة). وجد الأديب أجي إيفانز مصوراً مثالياً لأن صوره، مثل تلك التي لـ «ماثيو برادي» و«أوجين أتجيت»، كانت «ساكنة للغاية على نحو تذكاري أو مهم ويضرب بها المثل». علاوة على ذلك: «العمل الفوتوغرافي الثابت هو الأكثر غنى بوجه عام في التأمل، والتفكر، والتنبه للتساؤل بشأن المادة والأشياء، وفي التعدد المعقد في المواقف الذهنية للفهم، بينما عمل سريع وقصير الاستثارة أو التأثير (مثل أعمال كارتييه بريسون أو هيلين ليفيت) هو الأغنى في العاطفة، . . . رغم أن كلا النوعين، في أفضل حالاتهما، شعريان بدرجة عالية جداً، إلا أن العمل الساكن نوع من الفخامة أو النبالة الهوميرية أو التوليستوية، كما في صور برادي، أو نوع من الكثافة والبصيرة والتعقيدات الجويسية، التي انحلت في نقائها اللاذع، كما في أعمال إيفانز» .(12)

قد تعتبر قلة من الناس صور إيفانز تأملية بشكل خاص، وشاعرية تنحو إلى التساؤل، ومعقدة في تعددها في المواقف المتطلبة للفهم (مئات من الصور الأمامية المتشابهة للمباني والحجرات) أو، على وجه الخصوص، جويسية (هل هناك مصور أبسط من إيفانز؟). ربما تكلم أنسل آدامز بلسان جيل أو أكثر عن تعمد المصورين «الجمالي» عندما صنف إيفانز، ودوروثي لانغ، ومصورين آخرين يعملون في «إدارة تأمين المزرعة» على أنهم «زمرة من علماء الاجتماع مزودين بكاميرات» .(13)

العنصر الأكثر وضوحاً في صور إيفانز ـ رغم صعوبة تمييزه، لأنه شائع في التصوير، وبخاصة التصوير التوضيحي ـ هو أن كل صورة من صوره معنية عادة بهدف واحد مرئي بشكل مباشر في مركز الصورة. بغل، حذاء، كنيسة، أو محل قد يرى في وضوح بشكل مباشر بسيط ودون رتوش تصوير تجميلية. كما أن الخلفيات يعيرها إيفانز القليل من انتباهه. وقد تبدو معظم موضوعات إيفانز عادية تماماً في ذاتها فهو، وذلك على النقيض التام من سيسل بيتون، يبدو مصوراً ديمقراطياً تماماً، وإن كان هو الفرد الذي يساوي بين الفقر والعزلة من جهة والحقيقة والواقع من جهة أخرى، وبين الثراء والشهرة من جهة والوهم والزيف من الجهة الأخرى. ومع ذلك فهناك صور عديدة مميزة بفردانية كثافة موضوعها، منها على سبيل المثال هذه البورتريهات

الشعرية كذلكما اللذين للولد الصغير في «الناس المشاهير» وعامل الفحم الأسود في «الصور الأمريكية». وهنا قد توصف الوجوه فعلا وإلى حد ما بأنها حزينة. أحياناً في شغل إيفانز نجد إنسان إيمرسون الاستثنائي الوضيع ظاهراً بشكل جلي في الوجوه الحزينة للفقراء المعدمين تماماً. بطريقة مماثلة يميل إيفانز في بعض الأحيان إلى الصور المليئة بالحشود نوعاً ما، وبالحجرات المكتظة وشوارع وسط المدينة الممتلئة بالسيارات والمحلات، وأيضاً بلدات صناعية بأكملها. لكن القول بأن هناك دافعاً طبيعياً، إن لم يكن دافعاً اجتماعياً، وراء هذا التجميع لصور تعرض هويات متجهمة أو مقفرة من الصعب، ومن غير الضروري، إنكاره. فالصور هي البيانات الحقيقية، وقطع المعلومات والإطلالات الأيديولوجية على أوضاع العمل والمعيشة الريفية والصناعية وأيضاً على أوضاع تسويقية، وإعلانية، وممارسات ترويحية لمنطقة بعينها في وقت زمني بعينه.

لكن انصراف أنسل آدامز عن أعمال إيفانز يصح فقط إذا اعتبر المرء أن المادة المناسبة للتصوير الجاد يجب أن تكون تقديم ما هو رائع وفتّان (تقليدياً كان أو غير ذلك) أو ما هو «جميل» بشكل واضح، أو إذا كانت استجابة أنسل آدامز هي فقط للمحتوى المعرفي لأعمال إيفانز. إن لصور إيفانز بالفعل استخداماتها التوثيقية أو التسجيلية ويكمن الجمال، إن كانت هذه الصور فنية، لا في جمال الموضوع ولا في التطفل التجميلي الذي يقوم به المصور. ثمة نقطتان يجب أخذهما في الاعتبار، وأولاهما ستكون حكمية بلا شك: وهي أن الموضوع الرئيسي المتكرر بشكل ثابت في صور إيفانز هو الإنسان وليس ظروفه، وذلك موضوع يظهر بقوة مع ذكر هذه الظروف، وثانيهما أن الصور الفردية تكتسب عمقاً وصدى عندما ينظر إليها داخل السياقات ـ أقصد، في الكتب ـ التي قام هو بترتيبها فيها. صرّح إيفانز قائلاً «أعتقد أن كل الفنانين هم جامعو صور»، ولم يفرق بين الفنانين أدباء كانوا أو بصريين. وطبقاً لإيفانز، فإن الصور الفردية واندماج الصور المنفصلة في الكتب أو أجزاء من الكتب يشبه الوحدات وتدفق رواية من الروايات، وبخاصة رواية لفلوبير: «أدرك الآن أن جمالية فلوبير هي جمالية تخصني تماماً. . . واقعيته وطبيعيته معاً، وموضوعية معالجته، الاختفاء التام للمؤلف، اللاذاتية، إلغاء الذاتية». [14] عندما تتعاقب صفحات الكتاب، نجد أن صور الأشخاص والأماكن والأشياء، تتصل ببعضها البعض بوضوح بالضبط مثل فقرات رواية «مدام بوفاري» لفلوبير.

يبدو أن أجي وإيفانز في الناس المشاهير يسلمان بالقول المأثور لسوزان سونتاج «أن تقوم بالتصوير هو أن تمنح أهمية». [15] الرجال والنساء الذين يقفون أمام كاميرا إيفانز في الكتاب الأول من «الناس المشاهير» هم أصحاب قرار وعلى دراية بأن ملامحهم سوف تصبح صوراً فوتوغرافية تحقق شهرة. والمشاهد/القارئ يجيز هذا الفرض. فالصور تستأثر أثناء الكشف عن

عملية التدهور السريع الذي يؤثر في كل من وما يتم تصويره من أفراد وأشياء. مواقف وتعبيرات الإحراج التي يعانيها الأشخاص البالغون تظهر إحساسهم بأن في تصويرهم شيئاً من التمييز، وأن حقيقة وجود الصور أمام أعيننا يجعل من قلقهم ليس قلقاً أحمق بل إنه مناسب. وقد مدح إيفانز هؤلاء الناس، فمنحهم شهرة.

ليس بمقدورنا التهرب من الوضع الاجتماعي للبورتريه الذي في التصوير الفوتوغرافي. سواء كانت لقطات فوتوغرافية غير رسمية أو بورتريهات رسمية في الاستديو، فإن الصورة الفوتوغرافية لشخص ما هي عمل مقصود من جانب المصور، والشخص الخاضع للتصوير، بنوع من السمو أو التمييز، أو الأهمية. ونظراً لأن الخضوع من جانب أي شخص للتصوير الفوتوغرافي من الممكن أن يكون هو طريقه السهل للشهرة والأهمية، فإن الشهرة والأهمية عادة ما تعتبران تافهتين. يحاول البورتريه التصويري العادي التأكيد على جمال الشخص وعيشته الهانئة (في شكل مرفه، ووسيم، ويعبّر عن السعادة). تعيد صور إيفانز تعريف من يقصد به أن يكون مشهوراً بسبب تصويره، كما أنها لا تكشف عن التميز بل عن خمول الذكر، وليس عن السعادة ولكن عن الألم، وليس عن الرفاهية وإنما عن الفقر. المفارقة الكبيرة هي أن الخصوصية الصلبة المستقلة التي للخاضعين لتصوير إيفانز لهم تقاوم الوظيفة الآلية للكاميرا لكي تمنح الشخص الذي في الصورة الفوتوغرافية هوية عامة. ومع ذلك فإن المغمورين يحققون شهرة بخلاف هؤلاء الذين يراد إكسابهم النبالة أو غيرها في البورتريهات التشريف. ولأن إيفانز يعيد تعريف الشهرة، فإننا نرى مدى الوهم الذي يغلف في الواقع الشهرة التقليدية التي لهؤلاء المشاهير الذين اعتدنا عليهم.

والصور الفوتوغرافية الخاصة بالكتاب الأول مرتبة في أربع وحدات: العائلات الثلاث والمدينة. يتطور كل تسلسل بالطريقة السينمائية ووفقاً لنمط تصميمي بسيط لألبوم صور العائلة. التقدم من صورة فوتوغرافية إلى التي تليها هو تقنية سينمائية مدحها أجي في مقالاته السينمائية ـ والتقدم في الصور المفردة، والذي يسرع أو يتراخى على فترات زمنية تختلف من ثوان إلى دقائق، وتحقق أثرها من خلال التراكم والطباق. الترتيب الظاهر لألبوم العائلة قد يبدو كسباب ساخر ومتشكك ومتكبر على إنسانية عائلات المزرعة، ففقرهم الشديد ومتعلقاتهم عديمة القيمة قد تبدو مثيرة للسخرية عندما تُرَتّب صورهم وفقاً لمخطط جليل هرمي التسلسل يحتفي ويحتفل ويحيي ذكرى المجلدات المغطاة بالجلد التي كانت ذات قيمة كبيرة في سنوات الثلاثينات من القرن الماضي من جانب العائلات التي تنتمي إلى الطبقتين العليا والمتوسطة. لكن الأثر ليس متشككاً ولا نال منهم بسخريته. فالرسالة التي تنقلها مجموعات الصور هذه ليست هي المحاكاة التي

تسخر من هذه العائلات بتقديمها مشوهة (مثل هذه الميل الانحيازي الذي للطبقة المتوسطة يمكن نقله فقط لو كانت الشخصيات شخصيات كاريكاتيرية أو غريبة وخيالية بشكل دون إنساني)، ولكن هذه الرسالة تقدم هذه العائلات على أنها عائلات. إن اللياقة والشكلية الممنوحتين عن طريق ذوق وحساسية المصور ومهارته وعن طريق احترام منطق المحرر كلها ليست غير مناسبة للبراءة والعمق والتعقيد في أناس مثل هؤلاء. وإذا كانت هناك نية أو قصد للمحاكاة الساخرة بوضع ممارسة تقليدية وقحة للاستخدام الأصلي، فإن هدف صانع المحاكاة الساخرة يكون ليس الناس وإنما تلك الممارسة التقليدية في هذه الحالة.[16]

إن نظام الصور في التسلسل الأول يختص بكل تجمع من تجمعات العائلات الثلاث، لكنه متشدد بصفة خاصة في تصميمه الهرمي التسلسلي وروابطه المنطقية للأشخاص والأماكن. هناك خمس عشرة صورة في هذا التسلسل الأول: الزوج، والزوجة، والسرير المزدوج في حجرة النوم، ومنظر أمامي للبيت، ثم صورة الطفل، ثم أخرى الطفل، وثالثة للطفل، ومنضدة أمام المدفأة والجدار، ومنضدة المطبخ، وطفل مغطى على الأرضية، وركن الحجرة، والحظيرة، وحذاء، وطفل يجني القطن، ومنظر خلفي للبيت. أما التسلسل الخاص بالعائلة الأخرى فهو مشابه لهذا التسلسل، على الرغم من أن العائلة الثانية والثالثة لهما بورتريهات أكثر. الانطباع السائد هو الفقر، إنه بالأحرى بقاء أناس يكابدون شظف العيش وسط الفقر. فالشخصيات لا تتجاوز ملابسها وأكواخها البالية، فهم يعيشون في أوضاع تخلق البؤس. لكن، ما هو مهم، هو أن البؤس يظهر ليس كانحطاط طبقي، وإنما كغياب للسعادة. في حين أنه ربما يكون من المستحيل لأي مشاهد حساس ألا يتخيل الرعب الذي يعيش فيه هؤلاء الناس بممتلكاتهم وإمكانياتهم القليلة جداً، لم يتم نقل هذا النوع من الشفقة أو الرثاء في الحقيقة ولم يتم حتى التلميح إليه بواسطة الصور. بالضبط مثلما يتجنب أجي الشفقة وردود الفعل الأخرى المتوقعة إزاء الحرمان البشري، كذلك أيضاً يجعلنا التركيز التحليلي عند إيفانز مستغرقين جداً فيما هو أمامنا لدرجة ألا نعير سواه إلا القليل من الانتباه. المقشة، والحذاء، وقبر الطفل تدهشنا تماماً وبشكل فعلي غامر، يجعلنا نسبغ على هذه الوجوه من البساطة احتراماً من نفس النوع الذي يسبغه الناس الذين يمتلكون القليل جداً، إذ في الصور الخاصة بالأشياء البسيطة تتعارض الواقعية والأهمية الممنوحة للشيء البسيط، تتعارض مع أي رثاء أو إشفاق قد يشعر المشاهد بأنه ملتزم بأن يفرضه على الصورة. فالألم الذي في الصور ناتج بالكلية تقريباً عن التعاسة الرقيقة والدقيقة المرئية في ملامح وجوه الفقراء.

وهكذا حقق إيفانز بشكل جزئي فقط ما كان يبحث عنه أرباب عمله في «إدارة تأمين

المزرعة»: «صراحة أو نزاهة جديدة في تسجيل التعبيرات الزائلة العابرة عن اليأس، والإصرار، والحزن، والتحمل، والألم والفخر ـ تبدو معها الوجوه التي رغم عمق فقرها البين تشع بالأمل». [17]بالتأكيد لا توحي صوره بأية عواطف يمكن أن تبدو حتمية في سريرة أرباب العمل، لكن الصور على درجة هائلة من المصداقية والكثافة والدقة. تمكن إيفانز بطريقة ما من إنجاز بورتريهات طبيعية جداً ورقيقة في تعبيرات وجهها، على الرغم من أن معظم شخصياته يتهيأون للتصوير عن عمد وقصد بشكل سافر. إنهم يكشفون عن إحساس لا يمكن إخفاؤه ومتميّز ومعقد وراء أقنعة هادئة رابطة الجأش، سواء كانت تعبيراً عن الإحراج أو الانتباه المتوتر أمام المصور.

وصور الحجرات الخالية من الناس هي بطريقتها الخاصة، الحاذقة المثيرة للمشاعر، تصير إنسانية. في الصورة الثالثة من التسلسل الأول، نرى السرير وقد وضع بزاوية في ركن حجرة نوم فارغة عارية أرضيتها من الخشب وجدرانها مكسوة بألواح الخشب الرقيق. فجاجة الحجرة لم يتم إخفاؤها لكن تم تحويلها للرفع من شأنها بمحاولة بسيطة لترتيب شخصي لها، وذلك عن طريق النظافة والتنظيم اللذين يسودان رغم اتساخ ملاءة السرير. في الصورتين المخصصتين لمنضدة المطبخ وركن الحجرة، نرى أن التفاصيل الأكثر وضوحاً وتميزاً هي الفوط المعلقة بعناية في المراكز، والمقشة التي استخدمت قطعاً في تنظيف وترتيب جميع المشاهد الداخلية، لتستند بعد ذلك إلى إطار الباب كموضوع مهيمن في الصورة الأخيرة. الاهتمام المتزمت بالنظافة يحكم بالتأكيد هذه الأسرة. بالإضافة إلى ذلك، نلاحظ غلبة اللون الأبيض إلى حد كبير في هذا القسم، وبشكل رئيسي القماش الأبيض للفوطة، والملاءة والملابس ومفرش السرير ومفرش المائدة.

في صورة المنضدة الصغيرة المغطاة بقماش أبيض والموضوعة أمام مدفأة قبالة الحائط، نرى أن أعلى المدفأة والجدار مزينان بزخارف متنوعة وبتقويم دعائي معلق في المنتصف. وفي ضوء الأثر التجميلي للصورة الأبيض والأسود، فإن الصورة تبدو ترتيباً لوظيفة وهوية غامضتين. وهذا في السياق المنزلي عبارة عن قدس الأقداس: المركز الجمالي للبيت، ومكان الخدمة الرسمية والمناسبة الخاصة. [18]

من المهم أن الناس والتجهيزات المادية في معظم هذا الجزء في تسلسل العائلة الأول في انفصال أو عدم اجتماع بعناية. خلفيات البورتريهات عبارة عن جدران عارية أو هي فضاءات مفتوحة، نرى في مثالين من هذه الصور يظهر أفراد العائلة في مقدمة منظرين بانوراميين لواجه البيت وخلفيته، لكن الشخصين هنا صغيرا الحجم وثانويان بشكل واضح. بإبقاء شخصياته

وأماكنه منفصلة (على عكس طريقة كارتييه بريسون) يسترعي إيفانز الانتباه إلى جمالية صوره البسيطة، الصافية وبدون مصالحات أو حلول وسط. ثمة أثر غير متوقع وهو أن الصور تعمل على أنسنة الأشياء بدلاً من تجريد الناس من إنسانيتهم. بالإضافة إلى ذلك، الناس في أوضاعهم التصويرية، وبشكل غير مميز وغير شخصي منفصلون عن الأشياء وغير متفاعلين معها، ليس حتى في جلوسهم الكسول فوق الكراسي أو السرير الذي نراه في الصور المنفصلة. والخاضعون لتصوير إيفانز لهم، بالعزلة التي هم عليها، متحررون من الظروف التي تعمل بطريقة أو أخرى على تقييدهم وحصرهم داخل حدود بطريقة غير طبيعية. وهم يظهرون ليوجدوا في ذواتهم بشكل مطلق، كأنهم مستقلون وجودياً، كأشخاص بسطاء ومنفصلين.

مجموعة العائلة الثانية في «الناس المشاهير» قذرة وغير مهندمة بشكل ملحوظ، في تناقض واضح مع نظافة الوجوه، والملابس، والحجرات التي عليها العائلة الأولى. هنا عائلة مسكينة بشكل يدعو للأسى، وبيتها أصغر بكثير ولهذا فهو أكثر ضيقاً من ذلك الذي للعائلة الأولى. والزوج غير حليق الذقن، وملابس كل فرد من أفراد الأسرة أرقى قليلاً من الأسمال البالية، والمساحة الصغيرة المحيطة بالموقد مكتظة، ومهملة، وفيها هيكل كرسي بدون لوح للجلوس عليه. وبورتريه العائلة واحد من بورتريهات البؤس الخاص، ويبدو مثل كاريكاتير فظيع لتلك الترتيبات المتعارف عليها عند المصورين المحترفين في السوق في تصويرهم لمجموعات الناس، وإلى جانب القذارة هناك الخصومة الواضحة من جانب العائلة مع كل المجهودات الممكنة للقيام بالترتيب، والوقار، وحتى مثل هذه اللمسة «الفنية» كالتي ترى في التابلوه المعلق فوق المدفأة في المجموعة الأولى، هنا ثمة ارتباك غير مبرر في المكان ولدى أفراد العائلة. بخلاف الجزء الأول، الذي يرى فيه الأشخاص منفصلين بكامل أجسامهم، نجد في عدد من صور الجزء الثاني غياباً للتمييز بين الشخص وبيئته، عدم انتظام فوضوي يشمل أفراد العائلة ومتعلقاتهم من الأثاث. الهيمنة القاسية، لكن الطائشة للبيئة هي شكل متطرف من الطبيعية، وملاحظة صغيرة في أعمال إيفانز، على الرغم من أهميتها. إنها الملحوظة السائدة في صور العائلة الثانية.

قام إيفانز بوضع الصورة الجماعية للعائلة (صورة 11) في صفحة وصورة حجرة خالية بها موقد في المنتصف (صورة 12) في الصفحة المقابلة لها في الكتاب. ونظراً لأن هذه الصور أفقية، فإنه يجب على القارئ أن يدير الكتاب كي تتسنى له في نفس الوقت رؤية ترتيب العائلة في الصورة الأعلى فوق الفوضى التي تعم الحجرة في الصورة السفلى. أي شيء يتجاوز اللمحة العارضة سوف يكشف عن التشابهات الأساسية بين الصورتين، فالحجرة مرآة تعكس الأسرة. الطشت المقلوب والمعلق فوق الكرسي الذي بلا قاعدة هو انعكاس تجريدي سريالي لرأس الأم

الجالسة، ويوحي الكرسي الموضوع أسفل الطشت على نحو هندسي بحجرها وساقها المنحنية تحتها وقائمة (رجل) السرير الذي تجلس عليه، ويصبح الطفل الذي تحمله هو الفراغ الموجود في الكرسي والذي كان قاعدة أو لوحاً للجلوس عليه ذات مرة. وبطريقة مماثلة، في انعكاس مهين بقسوة، الابنة الواقفة (في الصورة 11) تقارن في وقفتها بحرف (v) المقلوب الذي يصنعه لوحا خشب الصنوبر المدعمان للجدار (في الصورة 12)، وحتى الجزء السفلي المسود من الجدار يناظر الجزء السفلي المتسخ من ثوبها وقذارة ساقيها وربما جروحهما وخدوشهما. وضعية الجلوس المتصلبة للأب الجالس بثبات ممسكاً بطفل يبكي محاولاً الهرب له شكل الاسطوانة الماسورة التي فوق الموقد المربع الشكل. والفم المفتوح للطفل ـ الجزئية الحيوية الوحيدة التي تقترح حركة في المجموعة الذليلة القانطة ـ يبدو مناظراً للفوهة البيضاوية للوعاء الموجود فوق الموقد، والذي ينبثق في المشهد بنقاء بياضه وتناسق تلك النوعية من الاستدارة التي فيه. المرأة الجالسة في أقصى اليمين يناظرها (بغموض شديد) الترتيب القاتم للمنضدة، والجدار فاسد أو عديم الألوان، والأباريق المعلقة التي تحمل شبهاً تكعيبياً (بأبيض وأسود متضادين كما في النيجاتيف الفوتوغرافي) بكرسي المرأة، والجزء الأسفل من جسدها، ورأسها، والشكل البيضاوي الذي تصنعه ذراعاها المطويتان، وثنية مئزرها. هذه التشابهات الرائعة في التصميم أو التكوين التي بين العائلة والحجرة تؤكد أثر قابلية التبادل الفعلي بين الأشخاص والأشياء. بالطبع، وبطريقة مخيفة، نرى الأشخاص الموجودين في الصورة الأولى وقد طرأ عليهم تحول ما فجعلهم أشياء في الصورة الثانية، التي ربما يضفي موضوع تصويرها السريالي الحقيقة على هويّاتهم.

في مقابل الحرية الضمنية في استقلالية كل فرد من أفراد العائلة الأولى، حيث كل شخص وقد التقطت له صورة كاشفة كاملة ومنفصلة أو مستقلة عن بيئته، نجد هنا الصورة الفوتوغرافية (للعائلة الثانية) لا تقدم سوى القهر والعبودية. البورتريه الخاص بالأب في الجزء الأول (صورة 13) من الممكن مقارنته بالبورتريه المقابل للأب الآخر المقدم في الجزء الثاني (صورة 14). الأب الموجود في الصورة الأولى رقيق وخاضع، ومسترخ في وضعه، ويبدو أنه رجل متحفظ وذاتي بشكل عميق. الأب الثاني ذو الشاربين والعينين الغائرتين يحدق فينا مباشرة عبر عينيه السوداوين الضيقتين. إنه شخصية كوميدية لمتغطرس، له حاجبان وشاربان تنكريان كالعينين والفم، ورقبته قاعدة خشبية أو طوق كبير مجعد أكثر مما ينبغي. قد تكون هناك علامات عزيمة في الهزيمة المرسومة على وجه الرجل، لكن هذه العزيمة عنده هي عناد عديم الجدوى أكثر منها صموداً قائماً على القوة أو الإرادة أو الروح. على الرغم من أنه في هذه الأولى بالإضافة إلى صور أخرى، يؤكد الرجل على السلطة، إلا أنه يظهر في جميع الصور كضحية لهيمنة الفقر المهين، كما يظهر

الأعضاء الآخرون في العائلة كضحايا للزوج والحرمان الاقتصادي. يظهر الأب الحاكم في خمس صور من عشر (مستأثراً بالكاميرا فعلاً). في صورتين (في نفس الصفحة) يبدو مرحاً ومبتسماً تقريباً، لكن جذعه الحساس العاري المكشوف (شحوب أبيض تحت عنقه الأسمر من تلويح الشمس له) يبدو مثبتاً أو معلقاً بين الأنابيب المعدنية التي في الإطارين الأمامي والخلفي للسرير الذي يجلس عليه. يبدو أنه لا يدري أنه أسير، لكن طفلته في الصفحة المقابلة (صورة 15) تحاكي وضع السجين وراء القضبان: كالمحكوم عليه في زنزانته، تمسك الطفلة بالقضيب العلوي الأفقي، رافعة ساقيها فوق مستوى القضيب السفلي، وتحدق بين الأعمدة الرأسية لهيكل السرير. الخروق الموجودة في ملابسها تندمج بشكل غير مميز مع الخروق الموجودة في البطانية خلفها والتي بالإمكان رؤيتها من تحت ذراعيها الممدودتين كجناحين مطويين في يأس وبؤس.

الأب بعد ذلك، وأخيراً، يبدو كشكل كرتوني ساخر (صورة 16). يقف ويداه على وركيه فالصورة تكشف عن جسمه بالكامل، وهو يعلق على كتفه كيس جمع القطن، ويحدق في الكاميرا بشجاعة، إنه قاهر أو قائد شجيرات القطن التي خلفه والتي يراها أقزاماً بكل معنى الكلمة. وفي ضوء عنوان الكتاب وإصراره على إعادة تعريف الشهرة، فإن هذا المزارع يعلن عن جدارته بالمدح، ففي وقفة مغرورة كهذه يقبل «الشهرة» كحق مكتسب له. الصورة قاسية: ليس هناك كرامة أو شفقة، ولا نزعة سخرية موجهة نحو الظروف التي تسببت في الوضع السخيف للتفخيم المبالغ فيه. البنطلون الشاحب الذي لا شكل له، والقميص المفتوح عند الخصر، وحتى السيارة المرتفعة التي في خلفية الصورة، وربما على وجه الخصوص الأناقة أو التناسق المتناغم بالصدفة لكيس جمع القطن بشكل يتناقض مع البنطلون غير اللائق ـ هذه العناصر الأربعة تدمر بشدة هذه الغطرسة التي في غير محلها لدرجة أننا نشعر بالخجل من أجل الرجل.

هذه الصورة، التي تشبه نموذج التمثال التقليدي للسياسي أو الجنرال، تظهر في صفحة مقابلة لصورة فوتوغرافية مشابهة لنموذج تقليدي مختلف، وهو لسيدة معها طفل (صورة 17). في حين أن السيدة لا تقل قابلية أو تعرضاً للسخرية أو الكاريكاتير من سياسي أو جنرال، إلا أن هذه الصورة ليست نسخة مشوهة أو محرّفة للنموذج الأصلي. بينما قد تكون هناك لا جدوى أو تبدد في النهاية في مجهودات الأم لإراحة الطفل والتحفظ عليه سجيناً في نفس الوقت (بتحويل ذراعها إلى قضيب عائق ويدها إلى ملزم («قمطة») حاكم)، إلا أن هناك إحساساً صادقاً بالمشاركة في المعاناة وفي البؤس بين الأم والطفل، رغم الاختلاف الواضح لبؤس كليهما ومعاناته. فكرة أو (موتيفة) السجن في القسم الثاني من الصور تنتهي إلى صورة لحقل أفقي ممتد على اتساعه مزود بشبكة من الأسوار الشائكة في مقدمة الصورة ـ ربما لتحديد وتمييز بقعة أرض

صغيرة للخضروات عن أفدنة القطن الواسعة، لكنه يبدو مثل حاجز دفاعي متهدم ـ ومثل السحب الداكنة المنذرة التي فوق الحقل.

تسلسل العائلة الثالثة مختلف تماماً في الموضوع والنبرة عن الاثنين الآخرين. فالإيحاء هنا بأن الآباء لا هم متسامون ولا حتى يتمتعون بالوقار في ردود أفعالهم، كما في أول زوجين، ولا بالتماسك والصمود إزاء المحن التي تعتورهم، كما هو حال ثاني زوجين، بل نجد الإيحاء برجل وامرأة هما قبل أي شيء آخر، وربما عوضاً عن أي شيء آخر، أب وأم. فإذا هيمن الآباء على الجزء السابق، فإن الأطفال هم الذين يهيمنون على هذا الجزء. في الصور الافتتاحية الشكلية إلى حد ما ـ والتي تبدو من الآن، إجبارية ـ للأب والأم وكلاهما ينظر إلى أسفل في خجل وإحراج وذراعا كل منهما ملتصقتان بارتباك إلى جانبيه حتى لا يعطيان الأفرول النظيف (وربما الجديد) للأب والزي الواسع المتسخ للأم ظهوراً غير مرغوب فيه. إن جفني الرجل وشاربيه الكثيفين هنا، على عكس جفني وشاربي الأب الثاني، لا يصبحان التعبير الكلي عنه. فالتعبير الواضح عنه منعكس بغزارة في عينيه المحدقتين ولكن الرقيقتين، وفي ثنيات خده، وحتى المنحنيات المعقدة لشفته، وذقنه ولحيته القصيرة الخشنة. وعلى عكس الصلابة أو الصرامة غير المريحة للرجل، فإن وضع المرأة في الصورة هو محاولة غير مريحة للاسترخاء. من الأزواج الثلاثة والزوجات الثلاث الموجودين في الصور، نجد هذه الصورة هي التي تكشف أكثر وبدرجة كبيرة عن الهشاشة والخجل، والقلق أو عدم الارتياح بين الغرباء وهي الصفات التي يؤكد عليها أجي في معالجته لكل عائلة من عائلات المزرعة.

يتلو بورتريهي البالغين صورتان لبيتين، ومرة ثانية نرى صورتين أفقيتين متواجهتين بينهما تكامل، بعكس التناقض المثير للسخرية الذي كان في كل صورتين سابقتين في الجزء السابق. في هاتين الصورتين تهيمن الألواح على البيتين، فهي عملية ومناسبة على نحو بسيط وسهل ـ هي من ناحية كجدران خارجية (هيمنة الزوج)، وفي الناحية الأخرى كجدران داخلية (هيمنة الزوجة)، فنجد أدوات الأكل الأكثر بساطة وصغراً وأدوات المطبخ الغريبة قد علقت على الألواح. إن الجمالية البدائية لكسوة البيت الخشبية جمالية متزمتة، وواضحة بشكل غريب، ونظيفة وتحتل مساحة واسعة. نستطيع أن نرى ما يسميه أجي «الجوهر العاري للمنشآت». ليست هناك نافذة مفتوحة في هذا المنظر الخلفي للبيت ـ ما يبدو بالأحرى أنه لوح قد تم تركيبه هكذا ـ لكننا لا نشعر في غيابها بالحرمان بل بتكامل وصدق الشكل مع أنه «ليست هناك بوصة واحدة من ألواح الخشب مهدرة في التجميل، أو في التزين، أو على أي شكل من أشكال البراح أو التنفيس أو الراحة». [19] بطريقة مماثلة، في المنظر الداخلي الترتيب المتصل في الغالب لألواح

خشب الصنوبر الخام يكشف عن فقر محبط بالتأكيد، لكنه يظهر بشكل رئيسي الرغبة في البقاء المرير القاتم والنمو المختنق المتقشف: السكاكين والشوك والملاعق الموضوعة في المنتصف، يسهل الحصول عليها ومتاحة بسهولة، جاهزة للاستخدام.

رأينا في مجموعة الصور هذه حتى الآن رجلاً وامرأة عقلاهما مشغولان أكثر بشيء ما بخلاف المصور المتطفل الواقف أمامهما، رأينا مسكنهما من الداخل والخارج، وبعد ذلك نرى في غزارة مفرطة ما يشغل بال الرجل وزوجته، من يصونهما هذان الاثنان في مأواهما هذا. ثماني صور فوتوغرافية للأطفال، وست منها لطفل بمفرده، وكلها تشير إلى الموضوع الكلي لهذه المجموعة من الصور وبالتأكيد للموضوع الذي يعطي العائلة هويتها المحددة. الأثر القوي هو إحساس قوي بفرادة الشخصية لدى كل طفل على حدة. ومع ذلك نلاحظ أيضاً في كل طفل ادعاءً غريباً وغير ملائم بالبلوغ والنضج، ولذلك فإنه حتى الولد الذي يحمل الكلب في حجره في (صورة 18) نراه لا يشعر بالراحة والاسترخاء، فهو كاره إلى حد ما أن يتصرف كولد يؤدي دوراً في مسرحية. نراه أيضاً «مرتدياً» القليل، ويضع ما يبدو لنا أنه قبعة العائلة، لكن نقص الخبرة لديه والارتياب في مثل هذا المرح المدروس ربما يظهر في ابتسامته الفاشلة ووضعه المتوتر. إن ثقة الولد في نفسه كرجل بالغ أكثر من كونه ولداً صغيراً من الممكن الحكم عليها من خلال ملاحظة قدميه الكبيرتين القويتين وكاحليه الداكنين المتعبين.

القبعة التي ارتداها الولد (مصنوعة من قش الشعير، حسبما أفاد أجي) ارتدتها أخته الكبرى في صورة فوتوغرافية مقابلة. إن القبعة بالنسبة لها، مثل الخرز الذي حول عنقها، تبدو أقل ما يكون عليه التجميل الطبيعي، بينما عيناها الواسعتان المخيفتان وفمها الواسع ذو الشفتين الرفيعتين توحي باضطراب وتوجس للشر. الأطفال بشكل مفرد أو، في مثال واحد، كائنين معاً، ليسوا فقط جادين ووقورين، بل إنهم لا يبدون كأطفال على الإطلاق. في هذه البورتريهات، رغم ذلك، فإن ما يسميه هنري جيمس «موت . . . الطفولة»[20] ليس هو فقدان البراءة، بل فقدان للبهجة والمرح، والنضوج البغيض المبكر قبل الأوان، والانضباط المزعج والجبري والتكيف بحسب الالتزامات التي للبالغين. مع ذلك وعلى الرغم من أن كل طفل يسلط الضوء بشكل فردي على القلق والتعمق، إلا أن ثمة براءة باقية في كل طفل منهم، وإن كانت هناك براءة أقل ووقار أكثر يبدو على وجوههم في المجموعة المكونة من سبعة أطفال يرتدون أسمالاً مع أمهم، التي تبدو نظرتها الذليلة المنكسرة والمعذبة مجبرة بسبب الحاجة إلى قمع شبابها الذي لا تخطئه العين وكبح عينيها النابضتين بالحياة. في احتشاد الأطفال معاً، تلغي صورة المجموعة بشكل رئيسي استقلال البورتريهات الفردية.

موضوع اعتناء الآباء بالأطفال والذي يفوق بكثير مقتضيات الواجب سنراه واضحاً في الصور الخمس المتبقية المخصصة لهذه العائلة: الأم بصدد تقديم إحدى الوجبات على مائدة المطبخ، وفوق المدفأة (التي لا فائدة منها بسبب فتحة في الجدار الموجود خلفها) قبعة العائلة معلقة وكذا إرشاد مكتوب بالطباشير الملون («الزم الهدوء من فضلك»)، وخليط آخر من تقاويم وإعلانات معلق فوق مدفأة أخرى وبالتالي فهو موضع للمعلومات و«الثقافة»، وصورتان فوتوغرافيتان مسمرتان ربما تمثلان بشكل مصغر تاريخ العائلة، وأخيراً صورة الأب يولينا ظهره، مرتدياً القبعة المشتركة، وهو يقود بغليه إلى طريق فارغ أمامه. كل ما نراه من الأبوين والبيت في هذه الصور الأخيرة هو أمثلة على رعايتهما للعائلة، أقصد، رعايتهما للأطفال. وباستثناء البورتريهات الأولى لهما، والتي يبدوان فيها غير متعاونين لحظة خضوعهما للتصوير، فإن الأب والأم إما غائبان أو في العمل، وهما (باستثناء وحيد ـ لطفل يجمع القطن في القسم الأول) الشخصان الوحيدان اللذان نراهما في العمل في جميع صور الكتاب.

إن الخمول العام لشخصيات صور إيفانز يجعل صمتها يبدو متوتراً. ويصبح السكون المفروض تدريجياً أكثر وضوحاً كلما تابعنا تعاقب الصور لكل عائلة من العائلات الثلاث. يبدو أعضاء العائلة الأولى هادئين بحكم عادتهم، ويبدو أعضاء العائلة الثانية خاضعين لهيمنة رب العائلة، ويبدو أعضاء العائلة الثالثة في الغالب هادئين فقط في لحظة التقاط الصورة.

إن إيفانز هو النقيض لهولاء المصورين «الصيادين» مثل كارتييه بريسون وويجي، الذين يتتبعون الإدراك المفاجئ والمدهش للحظة فعل كاشف أو موح. على العكس تماماً، يستغل إيفانز وعي شخصياته التي يقوم بتصويرها، ويحقق آثاراً فريدة من تصويره لهم عندما يكونون في حالة سكون. فالصور لا تجمد الفعل بل تمتص أو تحتفظ بوعي بالذات، وفي أغلب الحالات، بسكون وكلاهما لا يقتصر على الشخص وحده، ويكون كاشفاً للشخصية. حتى عندما تتيبس الشخصية بوضوح بشكل غير طبيعي بسبب الإحراج، فإن هويتها الحقيقية تتجلى في سمة في الوجه أو إشارة من الجسد الذي يكون غير متسق بسبب وعي الشخص بأنه يعرض نفسه ليتم تصويره. في جميع بورتريهات العائلة الثالثة، على سبيل المثال، نلمس وجود خضوع ومقاومة للتصوير على حد سواء.

في نفس الوقت، القبول اللحظي لمطلب المصور يحرر الشخصية من أنشطتها العادية. يمكن أن تكون الصورة الرسمية مثلها مثل اللقطة الخاطفة في الكشف. على عكس ريتشارد أفيدون، يعمل إيفانز مع شخصيات تشعر بالقلق أو الاضطراب الشديد أمام الكاميرا، لكن الممارسة بعيدة كل البعد عن المحدودية، ومع ذلك ليس هناك شك في أنه يمثل مشكلة، بالضبط مثلما أن تصوير

شخص مشهور في وضع الاسترخاء لا بد أن تمثل مشكلة من نوع آخر. في الواقع يقول إيفانز لشخصياته: لا تفعلوا شيئاً، إبقوا ساكنين. يجد المزارع الموجود في المجموعة الثانية أنه من المستحيل أن يكون شيئاً آخر سوى أن يكون «موديل» - أقصد، أن يلتزم بوضع للتصوير - لكن أشخاص المجموعة الثالثة وجدوا أنه من المستحيل أن يكونوا نماذج فقط. أيضاً الكاميرا ذاتها - حين تفرض سكوناً غير معتاد، وإدراكاً للذات، وتركيزاً، وحتى إحساساً غير مألوف وهو إحساس الضحية - تجبر المرء ببساطة على أن يكون وألا يفعل شيئاً. القناع الذي يتم ارتداؤه أمام الكاميرا يتطلب إزالة الأقنعة الأخرى المختلفة التي نتخذها في الحياة العادية بلا وعي، وبخاصة هذه المجموعة من تعبيرات الوجه التي تقترن بشكل طبيعي بهذا النوع أو ذاك من العمل المعتاد. يقول ويليام ستوت، «يسجل إيفانز الناس عندما يكونون أنفسهم بأقصى درجة ممكنة، وعندما تكون الكلمة كلمتهم، وعندما يفرضون إرادتهم على البيئة المحيطة بهم». [21] من جماليات التصوير الضرورية عند إيفانز أنه عندما يكون الشخص مكشوفاً في سكون منعزل، فإنه يعرض نفسه ويعبر عنها بشكل مثالي وحقيقي. ولو عبّر كل شخص بالغ وكل طفل في القسم الثالث عن شيء من الخوف، فإننا سنعرف أن الخوف ليس بسبب الكاميرا فحسب. فالوجوه تكشف عن المجهود الفاشل في إخفاء الخوف، إذ إن الخوف المعبر عنه نابع من مصادر أكثر عمقاً وأكثر دواماً من الكاميرا المتطفلة. عندما ننظر إلى بعض الأطفال في صور إيفانز، وبصفة خاصة الصور التي تجمع بين الأخ وأخته معاً، يكون بإمكاننا أن نتخيل أن هذا الولد وهذه البنت يحدقان مباشرة في الموت نفسه.

في «الناس المشاهير» يكتب أجي كثيراً عن استجابته لصمت ريف ألاباما في الليل وعن هدوء العائلات في فترات كسلهم النادرة والأثيرة، وبخاصة الفترة بين وجبة العشاء والنوم، لكن صمت صور إيفانز له نظام مختلف، رغم تكامله مع صمت أجي. يفضل أجي الصمت الفعلي في الليل، وإيفانز في الغالب (بسبب التصوير) يفضل الصمت المصنوع صنعاً أثناء النهار. لكن صمت الصور الفوتوغرافية بشكل رئيسي هو الصمت المتأصل في أشخاص أو أشياء تتخذ وجوداً في الصور. إن كثيراً من الكثافة الدرامية والغنى الجمالي للحدث الخاطف الذي في الصورة الفوتوغرافية مستمد من الإلغاء السحري للزمن، ومن تجميد هذه الصور اللحظي للحركة لرصد ما هو مستحيل رؤيته مرئياً بشكل واضح من دون تدخل الكاميرا. إن وضعية التصوير التي تتخذها الشخصية في الصور تجعل الشخصية ترغب في أن تكون غير متحركة، وتكون كذلك بالفعل سواء التقطت الصور أم لا. وبهذا المعنى فإن صورة الموضوع أو الشخصية الساكنة أكثر دقة من الصورة التي بها حركة، حيث يجب أن تستقى الحركة فيها من مثول الشخصيات الساكنة بكل معنى الكلمة فيها.

إن قوة صور إيفانز الفوتوغرافية، وبصفة خاصة البورتريهات، ليست في المقام الأول نتيجة للدقة فقط، على الرغم من أن الدقة الشديدة ووضوح التفاصيل جوهريان بالتأكيد لإحداث تأثير القوة. كان إيفانز قد استخدم مصطلحاً ترانسندنتالياً لتعريف الجودة التي يحاول تحقيقها. ويقدر الغموض الذي عليه المصطلح، فإن ما هو ترانسندنتالي في صورة ما يمكن اعتباره جودة تم تحقيقها من خلال العرض أو التمثيل المكثف والواضح وغير المقنّع وغير المحرّف لموضوع ما لدرجة أن الملابسات والشروط التسجيلية الخاصة والتفصيلية يتم تحويلها أو تبديلها. إن شاعرية التصوير الفوتوغرافي هي شاعرية مطلقة للواقعية: اعتراف بوجود رؤية ما هو عميق فيما هو سطحي. كما تكتب سوزان سونتاج، «في التكلف العادي للبورتريه الفوتوغرافي، تعني مواجهة الكاميرا الوقار، والصراحة، والكشف عن ماهية الجوهر». [22] نفس نوع الاحترام الشديد لقدرة الكاميرا عبّر عنه جاري بادجر: «إن المطالب الجمالية الفوتوغرافية الصريحة المباشرة تحترم قبل كل شيء أصل الشيء وهي، بلغة أهل الفن، تتيح التجربة الترانسندتالية من خلال المعنى الموضوعي للشيء نفسه». [23]

في صور إيفانز، وبصفة خاصة بورتريهاته، عدة معان تجعل من هذه الصور تعتبر صمتاً. فنحن ندرك، أولاً، الوقفة الصامتة المفترضة من جانب الشخص الأصلي الخاضع للتصوير، وثانياً، صمت الصورة المتولد أمام أعيننا. لكن الترانسندتالي الذي اعتزمت الصورة تحقيقه يجب أيضاً أن يكون تحقيقاً للصمت ـ صمت متخلص كلية من الحركة والصوت الزمنيين، ومن البيئة المعتادة التي اعتادها الخاضع للتصوير والتي قد تحذفها الصورة لكن في الحقيقة يتم الإيحاء بها كشيء تم حذفه. إن صمت الصورة الفوتوغرافية الذي هو أيضاً عمل فني هو الصمت الذي للأعمال الفنية الأخرى، وبصفة خاصة النقوش والأيقونات، وأيضاً وللعجب، الأشكال الفنية غير المشهود أو المعترف لها بأنها واقعية. بالتأكيد، المظهر الأبيض والأسود للصور مرتبط إلى حد كبير بتشابه التصوير الفوتوغرافي مع أشكال الفن الأخرى التي تحبذ بشدة إسقاط ما هو غير ضروري، لأن اللون يمكن أن يظهر في الصور كشيء سطحي أو ظاهري، مجرد زينة أو رتوش، وغياب اللون ـ حتى في صورة معقدة التفصيل ـ قد يظهر كإنجاز للعنصر الأساسي فقط.

نوع إضافي من الصمت حققه إيفانز بسبب الزوال الشديد السرعة لشخصياته ـ على سبيل المثال، الأطفال المجبرين على أن يصبحوا بالغين قبل الأوان وبالفعل تظهر علامات قوية على كونهم مثقلين بالظروف الشاقة لحياتهم. إن المفارقة والديالكتيك في هذه الصور هما الوجود الآني والمؤكد لاجتماع الزمن والسرمدية. وكما كتب ويليام ستوت، «لو كانت رؤية إيفانز بلا زمن، فإن ما يراه ليس كذلك. بالطبع، ثباته ومحاكاته للأبدي يؤكدان فقط إلى حد بعيد على

مدى التزعزع، ومدى تحلل شخوصه وبليّها بمرور الزمن». [24]

وفقاً لسوزان سونتاج، «التصوير الفوتوغرافي فن رثائي»، «الصور نفسها قطع أثرية لحظية». [25] وهي بجعلها موضوعاتها قديمة على الفور، فإن هذه الصور الفوتوغرافية كلها تكون عن الماضي، بطريقة لا تضطر إليها اللوحات الزيتية إلا فيما ندر. ولوحات الأحداث التاريخية يكون من المقصود لها أن تجعل تلك الأحداث تبدو معاصرة. أما الصور فتعمل بالضبط في الاتجاه المعاكس: فهي تحول الحاضر إلى تاريخ. وباستثناء بعض الصور الجمالية، كتلك التي لإدوارد ويستون، فإن الصور الفوتوغرافية كلها يجب أن تكون وثائق تاريخية. وإيفانز فنان يحتضن الأثر التذكاري للتصوير (بل وربما المميت) بدلاً من أن يقاومه. فهو يشجع الوهم الذي في عدم الحركة الفاقدة للحياة، والتي في الركود العاجز والصمت الدائم. إنه لا يحاول ترقية أو إخفاء ما قد يعتبره البعض بمثابة قيود على الوسيلة الفوتوغرافية ـ سكونها وواقعيتها المأزومة، التي تعمل على تأكيد الزوال السريع.

في الكتاب الأول من «الناس المشاهير» وفي أعمال أخرى، «الصور الأمريكية» على وجه الخصوص، يضمّن إيفانز بشكل عابر في الصور صوراً أخرى داخلها. أحد الآثار المترتبة على هذا هو جعلنا ندرك أن المجتمع يستخدم الصور كتسجيل تاريخي وكرمز محل التقدير، مثل اللقطات المأخوذة للمرأة العجوز والطفل والمسمّرة على الجدار في بيت عائلة المزرعة الثالثة. إن صورة صورة ما يجعل المشاهد ينتقل بشكل مضاعف عن الشيء أو الشخص الخاضع للتصوير الفوتوغرافي الأصلي وتعمل على تكثيف الإحساس بالماضي، لأن الصورة التي يتم التقاط صورة لها (وهي الصورة الأقدم) كانت ملتقطة في الماضي عندما كان المشهد المضاف إليها ليطوقها منتمياً إلى الحاضر. كصفحة مفردة في كتاب من كتب إيفانز، تبدد مثل هذه الصورة وإلى حد بعيد الإيهام بالواقع الفوري. ولا يسمح لنا أن نتجنب معرفة أننا لا نطالع مجموعة من الناس بل صور الناس، الذين هم في حالة سكون مثل الحجرات والبيوت التي تشاركهم الصفحات، والذين لم يعودوا أحياء بعد كما نراهم في الصور بل هم جزء من ماض كان موجوداً للحظة فحسب.

الجزء الرابع من الصور في «الناس المشاهير» ينتقل من عائلات المزرعة ومآويهم إلى المباني المميزة للبلدات المجاورة. في الأغلب نرى في هذه الصور نوعاً مختلفاً من الفجاجة، والخراب، والتخلف. إن بيوت المزارعين المشاركين في المحصول لها على الأقل وظيفة إنسانية. الكراسي، الأسرّة، المداخل، الجدران، مثل الأحذية والقبعات، لها استخدامات بشرية أساسية. بالإضافة إلى ذلك، من بين الثلاث والأربعين صورة المأخوذة لحياة الريف، سبع وعشرون منها عبارة عن

بورتريهات بالأساس، وصورة واحدة فقط من الثماني عشرة المتبقية في القسم المخصص للبلدة يحتل فيها الأشخاص الموضوع الرئيسي. والاستثناء هو صورة لرجلين يتحدثان بحماس وحيوية وهما جالسان على كرسيين على الرصيف أمام واجهة محل تحمل لافتة مكتوبة بخط اليد عن «الرقص الحر». هذان الرجلان ينتميان إلى عالم آخر بعيد عن عالم عائلات المزرعة. إنهما مهندمان بشكل رسمي على النمط الريفي الغربي: الحلل البيضاء، والقبعات المصنوعة من القش، والأحذية والجوارب السوداء. أحدهما يرتدي معطفاً أبيض، وربطة عنق سوداء، وساعة بسلسلة، وشارة من نوع ما على ياقته. هذان المتحادثان المسترخيان منغمسان في شؤون الحياة جداً ومنهمكان بشدة في التحدث حتى أنهما لا يلتفتان إلى المصور.

النسق الأخلاقي والاجتماعي للبلدة مختلف جداً عن ذلك الذي للمزرعة، وبالطبع معظم الصور الموجودة في هذا الجزء تحمل شبهاً أكثر وضوحاً بتلك الموجودة في كتاب «الصورة الأمريكية»، فالكتاب مهتم كثيراً بالحياة والنظام الصناعي المدنيين. هذه هي الصور التي تتمتع بحالة استثنائية من السكون، وذلك في المقام الأول بسبب الغياب الكلي تقريباً للناس من الشوارع، أو من أمام مكتب رئيس للبلدية، أو مدرسة، أو كنيسة. هنا نرى جوانب مختلفة للمدن التي ربما كانت ذات مرة مجتمعات بشرية. وعلى الرغم من أنها تفتقر إلى الترتيب الخاص بإدوارد هوبر للمناطق المهجورة، إلا أنها تبدو مثل أماكن هوبر مهجورة منذ فترة مضت. ولهذا فهي موحشة ومخيفة وبائسة وفي الغالب آثار أو تذكارات هشة لحياة محطمة.[26]

لكن ثمة استثناءات، فهناك بعض علامات على النشاط: ليس فقط لدى الرجلين اللذين ينهمكان بحيوية في محادثتهما الودودة، بل أيضاً الشارع الرئيسي المزدهر في عاصمة مقاطعة في ألاباما، والذي تصطف فيه سيارات جديدة سوداء ماركة فورد مركونة أمام صف من المحلات التي من الواضح أنها تتسم بالنشاط والاعتناء الشديد (صورة ٨). تقدم صورة الشارع الرئيسي السياق الخاص بالبلدة، وأياً كان الانطباع الذي قد تعطيه عن الرخاء والازدهار المنظم والفعال فإنه يواجه على الفور تحدياً من الصورة الموجودة في الصفحة المقابلة ـ صورة تناظرها في الشكل بخط قطري يسيطر عليها وتناظرها في المضمون بتصويرها لمجموعة من محلات القرية، لكن لا توجد سيارات واقفة أمام المجموعة الثانية من المحلات، ولا المحلات ذات بناء جيد ولا معتنى بها، فالسقف الصفيح المغطي للرصيف معوج منهار ويتأرجح، وتسنده بصعوبة ألواح ضعيفة متهالكة وغير مستوية وغير مطلية. في صورة أخرى عمل إيفانز على تضفير موضوعاته الخاصة بثراء ورخاء عصر السيارات، وأناقة أساليب ملابس «المدينة»، والخراب. نرى سيارة أقل من أن تكون سيارة جديدة فارهة واقفة أمام محل حلاق في حالة خراب لا يمكن تخيله تقريباً. وثلاثة رجال سود

يتسكعون أمام المحل، يرتدي أحدهم بذلة ذات صدرة ورابطة عنق، وقبعة من اللباد، والآخران مرتديان ملابس أقل أناقة لكنها بشكل غير رسمي ملابس جيدة رغم ذلك.

بيوت المزرعة في صور إيفانز ليست موسومة بالتدهور بل بالحقارة. فالأكواخ الريفية بالتأكيد لا توحي بأنها ستعمّر كثيراً، لكنها في بساطتها البدائية التي تشبه الصناديق أو العلب وفي نظافة أركانها تبدو غير معرضة للبلى والخراب البادي في محلات القرية. إن هذه الأكواخ الرقيقة تنهار بكل ما في الكلمة من معنى تحت لافتاتها الإعلانية، وسواتر أرصفتها المزخرفة في الغالب، وواجهاتها المكتظة.

كما رأينا، يفضل إيفانز استغلال إمكانيات السخرية والأصداء التي تتولد عن وضع صورتين متقابلتين في كتاب مفتوح، وبصفة خاصة عندما تكون الصورتان موضوعتين بشكل أفقي، مما يتطلب رؤية واحدة فوق الأخرى، وأول صورتين هكذا في التسلسل الخاص بصور البلدة (للمحلات المنظمة مع السيارات الجديدة الواقفة أمامها وللمحلات المهملة بأسقفها المنهارة) تنذران في سخرية خاصة بهما ـ تذكار للعالم الجديد المشرق. أما التسلسل الثنائي (المزدوج) للصور الأفقية المتقابلة على صفحتين فهو بسيط وبساطته الشديدة مضحكة أو غريبة إلى حد ما: الرجلان المرتديان زياً أبيض في حوارهما الحذر مناظران لرأسي زوج من البغال، واحد أبيض اللون، والآخر مائل للبياض، وكلاهما «مرتديان» بأناقة طقمين للرأس وغمامتين على عيونهما. التناقضات التالية متعلقة في الغالب بالطراز المعماري، وتتعرض لتناقض الماضي والحاضر بطرق مختلفة. مبنى حجري تم الانتهاء من تشييده حديثاً، ولا تظهر فيه حماسة شغل عليه لافتة «مكتب رئيس البلدية» ينتصب على نحو خال من التعبير أمام بعض برك المياه الكبيرة (واحدة منها تعكس على سطحها «مكتب رئيس البلدية») على امتداد تراب غير ممهد، تظهر هذه الصورة بشكل معاكس لصورة أخرى لمبنى بمفرده، متجر أقدم عمراً له، كالعادة، سقف مغطى بشكل كلي تقريباً ببوسترات تعلن عن مشروبات وسيرك. أزواج الصور الأخيرة الساخرة هي لمبنى مدرسة قبيح الشكل ومحطة سكة حديد (خطوط متوازية من ألواح خشب الصنوبر تقود الانتباه إلى قضبان السكة الحديد المتوازية) ومحطة بنزين، ومكتب بريد، ومدخل مكتظ بأناس مختلطين محتشدين وغير واضحين يتهيأون للتصوير، ومقبرة حديثة قبيحة في حقل عار. يفترض التعارض الذي بين الحاضر والماضي في الزوج الثاني من الصور معنى استعارياً: أيقونة الحياة المعاصرة ـ الإعلان عن عصر السيارة، والاتصال السريع، وأيضاً التصوير (الرجال المتهيئون للصورة) ـ تناظرها الأيقونة الخالدة للموت ـ المقبرة الواضحة لوحدها بشكل صريح في الحقل المفتوح.

البلدة المركبة التي يصورها إيفانز هي ترقيع لقطع وشظايا منفصلة متباينة ـ قلة من الناس غير متوافقة، الوجود الكلي في كل زمان ومكان للافتات الكوكا كولا، الحطام العنيد للمجتمع الزراعي الذي كان قبل الحرب، الأبنية السريعة لمجتمع معاصر مزود بالقطار، والسيارة، والتجارة، وأطلال أكواخ لماض معاصر يتم تجاهله، رموز الموت المقصودة وغير المقصودة. الصورة الأخيرة لقفص كبير بيتي الصنع لأحد الطيور ـ ثمار قرع مجوف مجفف موضوعة بأوضاع حرجة على عمود طويل في مقابل خلفية من سماء بلا سحب. يبدو بيت الطائر كرمز بدائي من نوع ما، ومن سياق الصور التي تسبقه، قد يبدو على أنه يرمز إلى طموح الارتقاء، إلى الطيران ابتعاداً عن الأرض ـ الأرض التي تسيطر على صورة المقبرة التي سبقتها مباشرة.

يوحي تسلسل الصور الخاص بالبلدة بالعودة إلى التشاؤم والتهكم اللذين في «الصور الأمريكية»، لأنه ممتلئ بصور «التقدم» التقليدي الذي ينقل إحساساً باليأس والعبث. صور مثل هذه قد يقال أنها تعبّر عن جانب سلبي من الصمت ـ صمت الموت الحتمي، والخلو من المعنى، وتعارض الزمن مع الأبدية. يهيمن الجانب الإيجابي للصمت على التسلسل الثلاثي الخاص بالمزرعة في «الناس المشاهير». لأنه عن طريق صور إيفانز، ينال أعضاء العائلة وسلعهم ما يبدو أنه وجود أبدي خاص بهم وبسلعهم. يحققون وسلعهم شهرة مطلقة.

الهوامش

1- لنكون كيرستاين، «صور فوتوغرافية من أمريكا: ووكر إيفانز» ، عن ووكر إيفانز، الصور الأمريكية (نيويورك، 1938)، ص 193.

2- وصفت دوروثيا لينج مبدأها في علاقات التصوير الفوتوغرافي، وهو يبدو شديد الشبه بمبدأ إيفانز: «أجد أنه قد أصبح تجميع الصور غريزة وضرورة ونوعاً من العادة . . . اعتدت التفكير في ضوء الصور الفردية. . . . أصبح التعبير الفوتوغرافي أكثر فأكثر هو ما أحاول الوصول إليه الآن. لذلك فإن هذه الأزواج، مثل جمل كلامية كل منها مكون من كلمتين. . . تعبر عن العلاقات، والنظائر، والمتواليات، والتناقضات، والإيجابيات والسلبيات، إلخ» . (اقتباس في ميلتون ميلتزر» دوروثيا لينج: حياة مصور فوتوغرافي» (نيويورك، 1978)، ص (353).

3- سوزان سونتاج، «في التصوير الفوتوغرافي» (نيويورك، 1978)، ص 62.

4- الملاحظات التي أوردها ناقدان كبيران حول المشهد الأمريكي توقعت بشكل قاطع وجود أحكام أخلاقية وعاطفية وثقافية مضمنة بالفعل في كتاب «الصور الأمريكية» . ففي كتاب «المشهد الأمريكي» الصادر في(نيويورك، 1946)، تأمل هنري جيمس وهو مار عبر نورث كارولاينا، في منظر عبر نافذة القطار وكتب: «رؤيتي لكآبة (المشهد) قد تم التعبير عنها بصورة مناسبة، من ساعة إلى أخرى، عن طريق التأمل المحبوب، عبر الأرض الموحشة، التي لم يهتم أحد ـ لم يهتم بها فعلاً لأجلها أو لأجل أي شيء آخر . . . المشهد الاجتماعي، الرديء والخسيس، . . . هو الذي هزّ مشاعري قبل كل شيء، وتقريباً في كل مرة، يعرض لي أن أتذكر، تنحصر الذكرى تقريباً في عدد الأشياء التي ليس للناس أي اهتمام بها. كان هناك قدر من هذه الأشياء التي يفترض فيها، على الرغم من أنها لم تكن مدركة على الإطلاق، أنها كانت كافية لتفكيك أو تراخي التماسك البشري، وتدهور اتساق وتناغم الأجزاء والقطع» (397). أما في كتاب «الشخصية والرأي في الولايات المتحدة الأمريكية» والصادر في (نيويورك، 1961)، فقد علق جورج سانتيانا قائلاً: «اعتبر الآن أن الفراغ الهائل الذي تعانيه أمريكا، ليس فقط الفراغ البدائي الفيزيقي الذي احتفظت به بعض المناطق، وليس فقط استمرار تفريغ وتبديد السمات الطبيعية الرئيسية، بل أيضاً الخواء الأخلاقي في الاستقرار، حيث يمكن نقل أو ترحيل الناس وأيضاً البيوت بسهولة، ولم يعد أحد تقريباً يعيش حيث ولد أو يؤمن بما كان قد تعلمه» . (106).

5- كولين ل. ويستيريك، الابن، « ضوء الليل: بريساي وويجي» ، في طبعة فيكي كولدبيرج، التصوير الفوتوغرافي في الطباعة: كتابات ومؤلفات من 1816 وحتى وقتنا الراهن (نيويورك، 1981)، ص 414.

6- تبدو المداخل وأسقفها بالنسبة لإيفانز تفصيلاً حاسماً في فن العمارة في المساكن والمحال التجارية في بيئة الحضر، فسواء تم تزيينها بالبوسترات في محلات الجنوب الأمريكي أو أثقلت بالتجميل المعقد في مساكن الضواحي، فإن أسقف المداخل مكرسة بشكل رئيسي للتزين وعادة ما تقدم كنوع من الحمق أو السخافة.

7- جيمس أجي و ووكر إيفانز، «الناس المشاهير» (نيويورك، 1966)، ص 15.

8- إن علاقة النص بالصور ملتبسة بالضرورة: فالصور ربما «توضح» النص، لكن النص «يشرح» الصور. والعلاقة الثانية في الواقع أكثر أفضلية بسبب ترتيب الكتاب، وأيضاً بسبب ثناء أجي الشديد على التصوير في نصه. أيضاً ربما تكون علاقة أي نص بالصور المرتبطة به علاقة يجب أن تكون علاقة خضوع. كما يكتب رولان بارت، «ليست الصورة هي التي تجيء لشرح أو فهم النص، بل إن النص هو الذي يجيء ليرتقي بها، ويخلع عليها عواطف ومشاعر وحياة، ويجعلها مقبولة عقلياً» («الصورة الفوتوغرافية»، في طبعة جولدبرج، التصوير الفوتوغرافي في الطباعة، ص (529).

9- أجي وإيفانز، «الناس المشاهير»، ص 15.

10- ليزلي كاتز، «مقابلة مع ووكر إيفانز»، الفن في أمريكا، عدد ٥٩ (مارس/ مارس ـ أبريل/ نيسان)، ص 85.

11- مرجع سابق، ص 83.

12- جيمس أجي، «طريقة للرؤية: صور من نيويورك»، هيلين ليفيت (نيويورك، 1965)، ص 4-5.

13- روي ستريكر، «مجموعة صور إدارة تأمين المزرعة»، في (في هذه الأرض الفخورة)، «نيويورك، 1973»، ص 8.

14- كاتز، «مقابلة مع ووكر إيفانز»، ص 85، 84.

15- سوزان سونتاج، «عن التصوير الفوتوغرافي»، ص 28.

16- وهذا موجود بصفة خاصة في «الصور الأمريكية»، كما أشرت أنا. فإيفانز كثيراً ما ينغمس في المحاكاة الساخرة، وبصفة خاصة في البحث عن موضوعات فوتوغرافية هي ذاتها تعتبر محاكاة ساخرة، مثل السقف الفخم المقام فوق مضخة. أيضاً تلفت النظر نوعية الألبوم والتي تنطبق أيضاً على عدد من الأعمال المأخوذة في الاعتبار في هذا الكتاب. الترتيب الشكلي للألبوم الفوتوغرافي، بتأثيره التذكاري والاحتفالي الحتمي، شبيه نوعاً ما بالترتيبات الشكلية الأقل في «واينسبرج، أوهايو»، و«في زماننا»، فهما أيضاً عبارة عن مجموعة من الإسكتشات الكاشفة ـ لقطات فوتوغرافية ناطقة، إن جاز التعبير ـ تلخص التنوع في غرابة الأطوار في واينسبرج والمراحل الهامة في نمو نيك آدامز. وعلى الرغم من أنها تقوض بشكل ساخر نمذجة وقولبة الناس، فإن هذه الأعمال الأدبية مع ذلك تحاول بوضوح تحقيق ما هو موجود بشكل آلي في التصوير الفوتوغرافي: إبعاد الموضوع عن الوقت الراهن، وعلاوة على ذلك ترجمة وتقديم الموضوع بواقعية مشرقة واضحة. من زاوية ما، نجد «الصور» الموجودة في كل هذه «الألبومات» يمكن ولا يمكن الإمساك بها معاً، فهي في الوقت نفسه موجودة في الزمن الحاضر لكنها تنتمي إلى ماض من المستحيل استعادته. يؤكد ترتيب الألبوم على جو الصور الحزين، والتشابهات الموجودة في «واينسبرج، أوهايو» وفي «في زماننا» مع صور الألبوم تقترب من هذا. فقصص أندرسون وهيمنجواي، مثل صور إيفانز الفوتوغرافية، عينات صامتة من سنوات مفقودة.

17- هياج أكماكسيان، «مقدمة إلى سنوات المرارة والفخر: صور إدارة تأمين المزرعة». 1935 - 1943 (نيويورك، 1975)، ص 3.

18- يطلق أجي على هذا الجانب «الجدار الوحيد المزدان» ورف المدفأة وإطارها «المذبح» (أجي وإيفانز، «الناس المشاهير»،

ص (147).

19- مرجع سابق. ، ص 130 ، 131 .

20- هنري جيمس، «فن الرواية» : «مقدمات نقدية» ، ريتشارد بي بلاكمر (نيويورك، 1934)، ص 146 .

21- ويليام سكوت، «التعبير التسجيلي وأمريكا في سنوات الثلاثينات» (نيويورك، 1973)، 269 .

22- سوزان سونتاج، «أمريكا مكفهرة، من خلال الصور» ، طبعة جولدبرج، التصوير الفوتوغرافي في الطباعة، ص 513.

23- كاري بادجر، «الرسم الأمريكي 1908 - 1935 في جاليري هيوارد، لندن» ، في المرجع السابق ذكره، ص 462.

24- ستوت، «التعبير التسجيلي وأمريكا في الثلاثينات» ، ص 288.

25- سونتاج، «عن التصوير الفوتوغرافي» ، ص، 80، وص 15 .

26- نظراً لأنه استخدم كاميرا بطيئة يصعب إخفاؤها، فقد كان من المفيد عملياً ومن الضروري في بعض الأحيان لإيفانز أن يقوم بتصوير المباني عندما يتواجد القليل من الناس. لكن هذه الحقيقة لا تستبعد الرأي القائل بأن إيفانز أراد رصد آثار هجر الأماكن. إنها واحدة من الطرق العديدة التي يتبادل فيها تكنيك إيفانز وحساسيته الاستفادة أحدهما من الآخر.

الفصل الخامس

إدوارد هـــوبـــر

«... الطاقة السحرية التي تحوّل السلبي إلى وجود». (جي. دبليو. إف. هيجل)، «فينومينولوجيا العقل».

(1) الدراما والفراغ

في مقابلته مع برايان أودوهيرتي التي أجريت عام 1963، حدث أن ذكر إدوارد هوبر بضعة قصائد كان يحبها، وبناء على المقابلة ككل يمكننا أن نخمّن أن تحمسه للقصائد ربما كان مهماً، لأن هوبر لم يعط بسهولة موافقة قاطعة على أشياء كثيرة. لكنه أقر لأودوهيرتي بأن «هناك شيئاً جميلاً في مساء فيرلين»، وأنه أعجب بقول فروست «بالتوقف عند الغابات في مساء صقيعي» و«تفضل بالدخول» لفروست أيضاً، و«أغنية ليلية لمتجول» لجوته. ليس من المدهش أن رساماً منشغلاً بالآثار الناتجة عن الضوء في أوقات مختلفة من الليل والنهار يكون له مثل هذه الميول أو الأذواق في الشعر. في قصيدة جوته يؤثر صمت المشهد الموصوف على هوبر تأثيراً خاصاً، كما في الكثير من رسومه، صمت المشهد هو جانب من الزمن الذي تتم فيه ملاحظة المشهد. ترجم هوبر «أغنية ليلية لمتجول» كما يلي:

هناك هدوء فوق التلال كلها

وبصعوبة شديدة يمكنك أن تسمع صوتاً في الوهاد كلها.

كل الطيور هادئة في الغابة.

قريباً سترتاح أنت، أيضاً.

بعد تحدثه بهذه الكلمات إلى أودوهيرتي، قال هوبر ملاحظاً، «إنها صورة بصرية غير عادية»[1]. لو كانت صورة بصرية، فإن موضوع الصورة هو الصمت، والصمت أيضاً موضوع للعديد من أكثر رسومات هوبر أهمية.

إن لوحات هوبر الصامتة بشكل فريد، تنقل إحساساً بسكون غير طبيعي. وهذا الصمت أكثر فعالية منه سلبية، لأنه بشكل رئيسي يوحي بقليل من الهدوء، أو السكون، أو الصفاء المرتبط به في العادة. وتعدد الصمت لدى هوبر متوتر ـ لياقة هادئة يصونها توتر رائع. الضوضاء في معظم أعماله لا تعدو أن تكون تخفيفاً من التوتر بدرجات محبّذة. لكن ما الذي نعنيه بقولنا إن اللوحة صامتة، وبصفة خاصة لوحة لهوبر؟ نظراً لأن قماش اللوحات كلها الذي تغطيه ألوان الزيت لا يصدر عنه أصوات، وجميع اللوحات صامتة بشكل واضح. بهذا المعنى البسيط، بالطبع، فإن الروايات هي أيضاً صامتة. لكن اللوحة قد تستدعي أو تستحضر الصوت على الفور عن طريق تقديمها أو تصويرها لمصدره (على سبيل المثال، الطاحونة الحمراء، لتولوز لوتريك). تقوم بعض اللوحات بقمع أو حجب المحتوى السمعي الذي فيها عن طريق تحويل انتباهنا عن الأصوات الضمنية، أو إمكانية وجود، أو حتى حتمية وجود الأصوات المفترض أن تكون مسموعة إذا كان تكنيك العرض أو التمثيل (التصوير) الذي يلجأ الرسام إليه يعطي الأولوية لما هو مفاهيم ذهنية مجردة فعلاً (كمثال، الجراند فات لسيرات). اللوحات الساكنة ومعظم المناظر الطبيعية، على عكس اللوحات التي تصور موسيقيين يعزفون أو أناساً يضحكون، لا تنطوي على أية أصوات. لكن الأغلبية العظمى من مثل هذه الأعمال، ببساطة، لا يكون الإحساس السمعي فيها مؤثراً. فانتفاء الصوت المتخيّل ـ وأيضاً وجود اللاصوت المتخيل ـ مسألة هامشية، مثل انتفاء الصورة المتخيلة كاستجابة من جانب من يستمع إلى معظم الموسيقى. وعلى العكس، فإن الصمت الموجود في لوحات هوبر الأكثر تميزاً هو صمت شديد التأكيد، وشديد الإثارة، حتى أنه يشكل جوهر موضوع وفكرة العمل الرئيسية.

من الواضح تماماً أن هوبر يختار موضوعات هي في ذاتها صامتة، بصفة خاصة المباني والحجرات. ما هو أكثر من ذلك، في عمل هوبر المقدم، يصبح المرء واعياً ومدركاً للصمت جزئياً لأن الموضوع الذي وقع عليه الاختيار (محطة سكة حديد على سبيل المثال) ورغم الصمت المتأصل له في ذاته هو، نجد أنه في ذاكرة المشاهد وارتباطاته، متعلق بنوع من الضوضاء الجزئية الداخلية (مثلاً، تلك التي للقطارات ومكبرات الصوت). لكن هوبر يرسم بشكل متكرر شوارع

مهجورة، وبيوتاً فارغة، وقطارات غير متحركة، وأجزاء غير مسكونة في المدن والبلدات، ومصانع لا تعمل. فهو ينفي الألفة والعادية عما هو مألوف وعادي عن طريق، من بين أشياء أخرى، مطالبتنا بملاحظة السمات الأكثر عادية في مجتمع ما في وقت أو وضع نادراً ما نلاحظ معه هذه العادية، ولذا تصبح غير مألوفة، كما لو أنها أصبحت أيضاً هادئة بشكل غريب. الموضوع في كثير من لوحات هوبر هو مسرح أو مناخ أحداث لكثير من أدب الطبيعيين، الذي لدريزر ودوس باسوس على سبيل المثال، لكنه في لوحات هوبر ساكن وثابت، والطاقات الموجودة فيها كامنة فقط وعلى وجه الحصر، هذا إن كانت موجودة على الإطلاق.

السكون، الذي يرجع بشكل واسع إلى التأكيد على ضخامة واستقرار المباني، يعمل على تعزيز الصمت. يحب هوبر الفنارات الضخمة، والبيوت الكبيرة بشكل استثنائي، والبناء السميك للمداخل التي تمثل انقلاباً في تاريخ تطورها، ومثلها الجدران، وإطارات النوافذ التي ترجع إلى نهاية القرن الماضي. أيضاً الخصائص الشكلية والتجريد الشديد للمباني، وكلاهما أساسيان لأسلوب هوبر من أجل ترجمة الطراز المعماري، يكشفان من السكون. على سبيل المثال، من المفترض في لوحة «الاقتراب من مدينة» أن هناك منظراً مرئياً من قطار متحرك بينما يقترب من نفق أمام صف من المباني الإدارية ومباني المصنع. لكن ليس هناك إحساس بالحركة، لأنه ليست ثمة حياة على الإطلاق في المنظر. ولا توجد أية فوضى، وفي نفس الوقت لا يمكن الحكم على المكان بأي معيار محتمل التصديق، بأنه مهجور أو من المحتمل أن يكون مهجوراً، وسر هذا الشعور القوي بالصمت هو المناخ غير المعتاد للوضع. إن مشاهد الشوارع التي يرسمها هوبر هي لمدن أو لمناطق متطرفة مهجورة خارج المدن. وعلى ذلك تكون المدينة في «الاقتراب من مدينة» هي مدينة خالية من الناس.

ورصد مكان مزدحم عندما لا يكون مزدحماً هو مجرد طريقة من طرق هوبر لفرض مفهوم جديد لأحد الموضوعات. وهناك طريقة أكثر إذهالاً هي استخدام منظور للرصد غير بشري في العادة. بمعنى أن الأماكن التي تتم منها مشاهدة أو رصد عدد من الأوضاع أو الأماكن الأخرى لا يمكن أن تكون في العادة مشغولة بأناس حقيقيين. مشاهدو بعض لوحات هوبر، وبخاصة تلك اللوحات الخاصة بالأماكن الداخلية، يجدون أنفسهم موجودين في مكان غير مريح وغير عادي للنظر منه إلى موضوع اللوحة. في واحدة من هذه اللوحات يشعر المشاهد بأنه معلق في الخارج على مسافة عدة أقدام من نافذة شقة علوية، ليلمح مؤخرة مخفية بشكل جزئي لسيدة ساهية أو غير منتبهة له، وفي لوحة أخرى يقوم المشاهد بعمل تحليق فوق شارع لكي ينظر بحدة شبه عمودية نحو الأرض إلى مربية تدفع عربة طفل أمامها، وفي لوحة ثالثة، يتموضع المشاهد

أو يتمركز قرب سقف مقر مكتب إداري ذي جدار عال في الليل، ليحدق في الرجل الجالس إلى مكتبه وسكرتيرته الواقفة. إن تلصص هوبر الظاهر قد لوحظ بشكل متكرر من جانب نقاده، ولا يمكن إنكار أن بعضاً من أعمال هوبر تبدو متعمّدة بغرض الإثارة. لكن الإثارة أو الإثارة الإباحية للمراهقين ليس لها أثر كبير يترسب في الشعور اللاواعي للمشاهد الذي يشعر بأنه ليس له مصلحة في التواجد بمكان هذا الرصد بالذات. إن هوبر يتطفل حقاً على الحياة السرية للناس الآخرين، وحتى في بعض الأحيان على الحياة السرية للمباني والحجرات. يعتبر جيمس أجي نفسه في الناس المشاهير «جاسوساً»، يتطفل ليس فقط على الخصوصية الهشة لثلاث من أسر المزرعة عاش معها، بل على بيوتها أيضاً. ربما يكون خجله المألوف وتحرجه واحتقاره لنفسه شيئاً ما يشبه إحساس مشاهد يقف أمام لوحة هوبر «مكتب في الليل» أو لوحته «غرفة الفندق». يرتقي رد الفعل الذاتي بمعنى الصمت وتقدير قيمته، نظراً لأن من يرصد مشهداً هادئاً يشعر تلقائياً بأنه هو نفسه يجب أن يكون شديد الهدوء، كيلا يسبب إزعاجاً أو كيلا يتم اكتشاف وجوده وهذا هو الأهم. إنه ينظر إلى مشاهد لم يقصد أن يشاهدها. الشخصيات المنهمكة في وجودها الذاتي لا تعرف شيئاً عن وجوده، وإلاّ أصيبوا بالإحراج، والفزع، أو سوف يشعرون بعدم الارتياح. حتى المباني الخالية من الحياة والشوارع المهجورة لها خصوصية تنتهكها الملاحظة بطريقة أو أخرى.(2)

كثيراً ما نجد في أعمال هوبر فيما يتعلق بالمباني أو المنشآت الأخرى الخالية من الحياة موقفاً مشابهاً إلى حد كبير لموقفه تجاه الناس. مثل نسائه العاريات اللائي يجلسن وحيدات في حجرات نومهن، نجد صيدلياته ومبانيه الإدارية المهجورة التي تبدو لنا عارية عندما نراها في حالة من الوحدة والصمت، وكما هو أمره مع النساء، نجده يكشف عنها بقسوة. معظم مباني هوبر منشآت عامة، مخصصة لخدمة مجتمع مجهول. عندما تتم رؤيته لها في الليل أو - كما في «وقت مبكر من صباح الأحد» - في الفجر، تتم مباغتتها، ويكشف عن أنانيتها الخاصة وانتهاك خصوصيتها وهي مع نفسها، إنها مثل النساء المتجردات من ملابسهن واللائي يعتقدن فقط أنهن بمفردهن. معظم مباني هوبر مزينة بشكل متقن، ومزخرفة بشكل غير مناسب، وتتاح لها الفرصة للتمتع بوضع خاص وبحالة من الاستعراض الواثق والمسرحة الذاتية. وعندما تبدو فقط كأماكن مهجورة فإن الادعاء اللامعقول بمثل هذه الاستعراض الذاتي يكون واضحاً بصدق. إن المسرحة الذاتية لمضخات البنزين الموجودة في لوحة «البنزين» (رقم 26) تتماهى مع الاستربتيز الذي في «استعراض العاريات» - كلاهما يلفت النظر ويتموضع للاستعراض عن بعد وسط الخلاء. فالفتاة التي تتعرى على المسرح ومضخات البنزين في هوية معاً، هوية الوجود من أجل

المشاهدين، لكن ليس بشكل متغرّب متصلب كما يجعلنا هوبر نرى موضوعاته. المشهد الحضري أو المدني الذي يرسمه هوبر هو لعصر اندمجت فيه الزخرفة الفيكتورية ببهرجة القرن العشرين، ويؤكد هوبر في اللوحات على الشكوى التي صاغها هنري جيمس في «مشهد أمريكي» عن «التدخل. . . بكم كبير من الفجاجة، والتوحش الديكوري». [3] تكشف لوحات هوبر عن سوقية القبح ليس عن طريق التوسيع والمبالغة بل بالتركيز الشديد، فالتخلص من كل هذا ربما يسهم في التعديل من أثر التوحد والبساطة أو السذاجة في اللوحة. القول بأن هذه اللوحات صامتة لا يعني فقط أنها ساكنة بل أن سكونها هو أيضاً مظهر للتركيز، بمثابة السبب والنتيجة لهذا التركيز. ولهذا فإن الصمت هو صمت جوهري، وهو جزء من هوية المشهد، وليس مصادفة أو صفة ثانوية.

يبدو أن هوبر يعطي لمبانيه وأوضاعه الجامدة أهمية غير مستحقة ـ أهمية متجاوزة إلى حد بعيد لواقعية التصوير التي تتحقق، ومتجاوزة للتضمين المتواضع للموضوعات، ومتجاوزة، إن لم تكن مضادة، للتبجيل الحماسي والاحترام المتواضع للشيء المألوف. لوحات عديدة، وبخاصة الأخيرة، تبدو مصطنعة، وليست طبيعية، وفي الغالب متكلفة زائفة إلى حد ما. «عز الظهيرة» و«حجرات عند البحر»، على سبيل المثال، مشهدان متكلفان نوعاً ما، تم أسرهما على القماش ليس بطريقة عشوائية أو مصادفة بل في أوقات تنتظم فيها الأضواء والشخصيات في ترتيبات ذات شكل خاص.

لوحات عديدة لهوبر، بما هي عليه من صمت وسكون، توحي بأوضاع درامية. والدراما بشكل جزئي تشكل جانباً من الغزارة المعهودة غالباً في أعماله، ويتم تحقيق هذا الجانب من خلال التناقضات اللونية الحادة، والضوء المتألق أو الظلام التام، ومن خلال زوايا للرؤية مدهشة، ومن خلال الإبراز المفاجئ وغير المتوقع، والهندسة المقحمة. إن المباشرة والوضوح يجعلان بالتأكيد أعمال هوبر تبدو كأنها أعمال سهلة، لكنهما يسهمان في دقتها المحيرة وغموضها. كان هوبر قد تم تشبيهه بكل من كريكو(*) وماجريت في استخدامه للنوافذ، والسماوات المجردة، والظلال الواضحة لخلق تأثيرات مشؤومة. [4] إن هوبر فنان سريالي بالمعنى الضيق، لكنه مثل السرياليين، يدعيّ أنه يرسم «مستعيناً بالذهن كشيء أساسي» لتحدي ذهن المشاهد. [5]

يجعلنا هوبر محبين للاستطلاع، وينشأ حب الاستطلاع من التوتر الدرامي والقلق الدرامي (ما الذي يحدث؟ ما الذي حدث الآن؟ ما الذي سيحدث بعد ذلك؟ ما الذي أراه؟). يرسم

(*) جورجيو دي كريكو رسام إيطالي (1888 - 1978) ـ المترجم.

هوبر انعدام الحركة لدرجة المبالغة فيه، لكن ربما كان كذلك كنتيجة حتمية، والوقت عادة عنصر من عناصر عمله. فهو يأسر اللحظات في رسمه ويحتفظ بها حين يرسمها، لكن وقت النهار أو الليل الذي تقع فيه اللحظات يقوي إحساسنا «بما هو سابق» و«ما هو تال». إن الموضوع المفضل لدى هوبر هو بهو الفندق، حيث يدخل الناس ويخرجون، لكنهم ببساطة غالباً ما ينتظرون. هناك توتر يحتوي سكوناً نادراً في لحظات ـ ظاهرياً دقائق، وليست ثواني ـ وهذا السكون النادر، سيتم إزعاجه بالتأكيد. في «الشمس في شارع بروسبكت» (رقم 19) الظلال القوية ستمتد وتطول عما قريب، وربما يظهر شخص ما في أي وقت في الشارع المهجور، ولن تبقى السيارتان المركونتان واقفتين في مكانهما، وربما يدخل أحدهم بيتاً أو يخرج منه. هناك أناس غير مرئيين يعيشون في شارع بروسبكت، ونحن نتساءل عنهم. تعتمد الدراما على الظروف سواء كانت خارجية أو نسبياً عارضة. الحجرات، والمباني، والشوارع لا يمكنها أن تتحرك، لكن الضوء ليس كذلك والشخصيات الغائبة قد تظهر والساكنون قد يتحركون.

تبدو لوحات هوبر في جرأتها، ومباشرتها ووضوحها السافر أنها تهاجمنا. على مدار عقود كثيرة في مهنته راح هوبر يعمل على زيادة وضوح الخطوط وإبراز حدة التميز. ربما يقارن المرء بين النسخ المبكرة من «الشمس في شارع بروسبكت» والنسخة الأخيرة من العمل نفسه ليلاحظ التخلص الكامل من عدم الوضوح أي الانطماس الانطباعي للحواف في لوحاته الأكثر حداثة. وقد عمل هوبر أيضاً بتمرس على التخلص من الشخصيات الإنسانية أو التفاصيل الأخرى الحاضرة كثيراً في إسكتشاته التمهيدية لكي يبقي على عناصر العمل التي أعتبرها في تقديره الفني لا يمكن التخلص منها.[6]

إن طريقة هوبر مماثلة لموضوعه: عملية الاختزال والتبسيط هي تصفية أو ترشيح وصولا إلى الفراغ المطلق. بينما الحركة تتعرض للإعدام والكيانات الزائلة ـ الناس والأشياء الصغيرة المتحركة ـ يتم التخلص منها، يصبح المكان الهادئ داخل وحول الهياكل الثابتة الكبيرة، أكثر هيمنة.

رغم تطابقه مع كل من الواقعية والطبيعية في الفن، فإن هوبر يرسم مشاهد متقنة مرتبة ومنتقاة بشكل ملحوظ(*). فالميل الذي نجده عنده هو لتقديم مشاهد شوارع حضرية، يوجد بها القليل من صناديق القمامة، كما أننا نرى شوارعه نظيفة، وموائده عارية، وأرضياته مكنوسة. يفضل هوبر وجود القليل جداً من الأثاث في حجراته وفوضى ضئيلة جداً في شوارعه. فيبدو

(*) المقصود أنه ينحاز ضد الواقعية والطبيعية عندما يمارس عملية الانتقاء ـ المترجم.

كما لو أن عاملة التنظيف قد غادرت لتوها أو أن ريحاً عاتية قد كنست الشارع لتوها. ولهذا فإن واقعيته واقعية ممكنة، وليست مرجحة. إن التوليفة أو التركيبة التي يرسمها، والمكونة من الترتيب والإضاءة والسكون والتجريد، نادراً ما توجد في الحياة هكذا، رغم محاكاة اللوحات للحياة.

وهكذا، بمعنى عام، نصل إلى جوهر فن هوبر المتناقض: البساطة والوضوح يخلقان لغزاً دراميًا. إن ازدراء هوبر المعروف للفن التجريدي، انطلاقاً من واقعيته العدوانية تقريباً، بالتأكيد ليس نابعاً من عاطفة متحمس للألوان المحلية أو، من باب أولى ليس احتفاء من جانبه بمدرسة أمريكية في رسم المناظر. على الرغم من أنه ليس هناك دليل مباشر من مقابلات هوبر وكتاباته القليلة، فالمرء قد يخمن أن المأخذ الكبير الذي يأخذه هوبر على الفن التجريدي (والذي يسميه هو «فن الزينة») هو أن الغموض أول ما يصادف المشاهدين للعمل.[7] بالتأكيد في الفن التجريدي يجد المشاهد نفسه في خضم اللغز ويصارع ويجاهد من أجل تحقيق الوضوح. لكنه، في شغل هوبر، يطالع شكلا واضحاً، ويقوده الوضوح الشديد على الفور إلى ارتباك مكاني وزماني. ومن هذه النقطة يقوده هوبر إلى الشكوك الأخرى: ما هو المقصود، ما المغزى؟

كفنان شديد الصلابة في تقاليد الواقعية، نجد هوبر أيضاً في بعض الأحيان من يمكن أن نطلق عليه «حداثي»، فنان تجبره جماليات الصدق على توصيل صنعته التي يصور بها مناظره. فنجده يعتمد الخداع في الفن على الحيل الإيهامية التقليدية. وقد تخفي اللوحات بفاعلية حقيقة ثنائية البعد فيها، وكذا خامتها الوسيطة (القماش وألوان الزيت)، لكن لا يمكنها سوى تحويل الانتباه عن الشكل التحكمي لها المربع أو المستطيل، وعن عدم الصيرورة وعدم الحركة اللذين في الموضوع الفيزيقي في المنظر. والرسامون الذين يحاولون تقليد أو محاكاة مظاهر العالم المادي في المقام الأول بالمعنى الفوتوغرافي بعض الشيء، بصرف النظر عن أية تأثيرات عاطفية وجمالية يتمنون توصيلها يمتلكون ناصية غرضهم بتأكيد الإطار والرسم الزيتي، وثبات أو استقرار اللوحة «الكاذب». لهذا فإن رسامي هذا النوع يستخدمون الإطار كنافذة يحدق المشاهد من خلالها إلى الشخصيات أو الكيانات شديدة الترتيب بحيث تتجه العين مباشرة نحو المركز، وما هو في الأطراف أو بالخارج يصبح غير مهم أو غير موجود. ويقلل الرسامون من الصعوبات الزمانية التي تواجه الباحث عن الوهم عن طريق رسم أشياء ساكنة، مثل سلال الفاكهة، أو خلق الإيهام بالحركة (فالأطفال الذين يلعبون في لوحة بريجل بدوا متحركين حركة حقيقية بالفعل).

يحتل هوبر مكاناً متميزاً كلية في تقاليد الواقعية. فهو يستخدم الإطارات لإخفاء الشخصيات أو الأشياء التي من المفترض أنها ذات أهمية. في لوحات هوبر «البسيطة» يتعين على كل شيء أن يكون مهماً، فليس هناك ترتيب هرمي التسلسل. بالإضافة إلى ذلك تمثل ، تكرارات الأبواب،

والسلالم والنوافذ إطارات داخل الإطارات، وذلك كنقيض للخداع البصري. فالمربعات والمستطيلات الوهمية الداخلية التي للأبواب، والظلال، والضوء، والطراز المعماري كلها متضافرة ومتحدة مع هندسة قماش الرسم نفسه وتؤدي دوراً كصور داخل صور. وتصبح الحقيقة الواضحة لمشهد مثلها مثل الحقيقة الواضحة لصورة هذا المشهد. يشجعنا هوبر على الإقرار بأننا ليس بمقدورنا رؤية كل شيء، وأن هناك إطارات تحكمنا ليس فقط في اللوحات بل في جميع المشاهد التي نلاحظها. فليست لنا أعين في مؤخرات رؤوسنا. ولذلك فإن المداخل، والأجزاء السفلية من المباني، والناس، والحجرات تبدو مقطوعة ناقصة بحماقة بواسطة حواف اللوحات كما في عمل لمصور فوتوغرافي عديم الخبرة. يبدو أنه تصرف مقصود عن وعي أنه في واحد من أفضل أعمال هوبر المعروفة، «الفنار في ضوأين»، نجد تمثيلاً آخر كلاسيكياً تقريباً لمنشأة مهيبة وجليلة، فقمة الفنار خارج اللوحة. حتى هوس هوبر بالنوافذ يستدعي، بشكل متناقض، انتباهاً قوياً للطرق التي يصبح بها الإخفاء خاصية معمارية هامة في تعيين موقع النوافذ. فنحن نرى من داخل وإلى خارج النوافذ، لكن رؤيتنا هي بالتأكيد مقيدة ومركزة على نحو تحكمي بفعل أشكال النوافذ وأوضاعها.

في بعض الأحيان يشبّه هوبر، الذي أحب السينما، أعماله بالإطار الواحد للفيلم السينمائي، وخصوصاً إطاراً أزيل من تسلسل تم التقاطه بواسطة كاميرا متحركة[8]. مثل العديد من أعماله، «جسر مانهاتن» و«شقق ليلية» نجد في مقدمتها الجزء العلوي من سور الجسر يمتد بشكل أفقي من إحدى الحواف إلى الأخرى. إنه من الشائع عند هوبر توظيف أوضاع أفقية صارمة، مثل حاجز، قضبان سكة حديد، أو سور، عند أو قرب قاعدة لوحاته. وهذه الخطوط يقطعها إطار اللوحة ظاهرياً، لكنها على صعيد الخيال ممتدة إلى ما لا نهاية. والمشاهد التي تظهر فيها تلك الخطوط تبدو مستأصلة بشكل تعسفي من فيلم سينمائي تم تصويره بكاميرا متحركة في اتجاه أفقي. وفي الغالب التحرك الرأسي للكاميرا المتخيلة يكون أقل في لوحاته، كما في «بيت في الغسق»، والتي نرى فيها فقط الطوابق العليا من مبنى سكني.

وهكذا فإن تقنيات الإطار غير التقليدية التي نجدها عند هوبر، جنباً إلى جنب مع تركيزه ووضوحه، تحيّرنا وتربكنا. هذه التقنيات بدلاً من أن تخفي التزييف في الزمان والمكان، تبالغ فيه. والحقيقة أنها تستغل التناقضات المتأصلة في الفن البصري كله عن طريق إظهار أن البساطة يجب أن تكون معقدة، وأن الظاهر يجب أن يكون مخفياً، وأن المنفصل يجب أن يكون متصلاً، والنشيط يجب أن يكون مكبوح الحركة. والأماكن الفارغة عند هوبر هي أوعية غير موظفة. هناك إحساس كبير جداً بالإمكانيات الكامنة في أعماله، فهي على المستوى الزماني والمكاني معاً

تستدعي إلى الوجود أشياء أكثر من تلك التي تظهر في وجود الحضور غير المسموع والأصوات والحركات الماضية والمستقبلية.

كرسام كيانات (إنسانية أو غير ذلك) داخل سياقات، يسجل هوبر فجوات (انقطاعات)، وحالات من عدم الانسجام وحالات من التنافر. وهو يوظف الطبيعة غير المتغيرة والماضي الأمريكي كما يوظف هنري جيمس أوروبا، كبيئة يجعل الحاضر يدور فيها. واهتمامه ينصبّ على تلك الأماكن، الموجودة في أمريكا بغزارة دون شك، والتي نجد فيها المبنى في مكان غير ملائم أو المنشأة غير منسجمة مع المنظر المحيط بها. فنرى أعمدة التليفون الطويلة النحيلة والمنحنية قليلاً تنتصب أمام بيوت فيكتورية الطراز مما ينطوي على مفارقة تاريخية، ونافذة صيدلية مضيئة بطريقة مبهرجة تقع بجانب مدخل معتم وشارع مهجور ومظلم تماماً.

في لوحة «منزل بجوار السكة الحديد» (رقم 20)، نرى منزلا ضخماً مزخرفاً بطريقة مصطنعة مفتعلة من المستوى الأرضي من وراء جانب شريط سكة حديد. والشريط موازٍ تماماً للحافة السفلية للوحة تقريباً. وعلى الرغم من أن المنزل هندسياً موجود في منتصف إطار اللوحة، وواجهته ترى بزاوية حادة، إلا إنه يشيح بوجهه. والمدخل المزود بالأعمدة والبرج المهيمن على القمة، والمصممان ليكونا مهيبين، مخفيان جزئياً بالزاوية الحادة للرؤية والظل الشديد. وجانب المنزل يتلقى أشعة الشمس المباشرة وهو ذلك الجزء من المنزل الذي يظهر بشكل واضح وكامل. ونظراً لأن الجزء المنخفض من المنزل مقتطع بسبب خطوط السكة الحديد التي تخفي الأجزاء السفلية من النوافذ وقواعد الأعمدة الأمامية، فإن النية المفترضة للمهندسين المعماريين ـ تشييد مبنى ضخم مهيمن وبارز ـ قد تعرضت (في اللوحة) إلى إحباط بسبب مرور الزمن خلال اليوم الواحد والظرف التصادفي تقريباً لهذا الزمن (الوقت المتأخر من بعد الظهر)، وبسبب العمر التاريخي (ليس هناك شك في أن القضبان قد وضعت بعد بناء المنزل)، وبسبب زاوية الرؤية (وتبدو اعتباطية في الظاهر، باعتبارها على عكس المنظورات التقليدية للمشاهدة الأمامية أو بلغة أخرى المنظورات المعمارية التي تغازل العيون في المجلات والبطاقات المعمارية). لا يحتاج المرء هنا إلى اللجوء إلى مفردات هوبر الروتينية للتعليق والتحدث عن «التوحد» و«الجمال في القبح» في الرسم، بل يمكنه فقط ملاحظة أن المنزل قد تم تعريفه وتعيينه من خلال سياقه داخل اللوحة. وسياق اللوحة سلبي في معظمه: غياب المباني المجاورة، والأرض، والناس، والسحب، والأشجار، وأي شيء باستثناء القضبان، التي اتخذت لوناً أحمر بفعل الشمس الغاربة والتي ترى بشكل مباشر كمستوى أفقي في المقدمة المباشرة للمشهد.

إن غالبية بيوت هوبر الكبيرة والمؤثرة ليست منسجمة مع العالم المادي الموجودة فيه. ولوحة

«منزل بجوار السكة الحديد» تعتبر أكثر الحالات تطرفاً. فهنا الأرض الوحيدة المرئية هي الخاصة بقاعدة القضبان، وهي مظللة بشكل كثيف، أو بلغة أخرى ليست هناك أرض واضحة، نظراً لأن الأرض المقام عليها المنزل غير مرئية. المباني التجارية عند هوبر ـ المحلات، ومحطات البنزين، والمباني الإدارية ـ تباغت الشوارع والأرصفة لتلتحم بها في تجاورات على التعاقب حادة متناسقة. حتى عندما تقام بيوته على أرض غير ممهدة فإن هناك أثراً ضئيلاً جداً من الشجيرات أو آثار الطبيعة، وليس هناك اختلاف ولو بشكل هين بين المبنى والأرض كما هو شائع في الشعر والرسم الرومانسي الطبيعي. في لوحة «المساء في كيب كود» وفي معظم لوحاته لأكواخ «نيو إنجلاند»، يقتحم البيت الأرض المقام عليها بدلا عن أن ينسجم معها. لا توجد شجيرات، ولا طرقة أو ممشى، وليس هناك شيء يخفف من الإحساس بتعسف وغرابة موقع البيت.

المنزل الموجود في لوحة «منزل بجوار السكة الحديد» هو دراسة في النقائض المتنافرة. فواجهة المنزل محجوبة، بينما الجانب في مواجهتنا تقريباً. والبناء شيّد ليبدو غريباً إلى حد كبير بفضل التأكيد الممنوح للتفاصيل الصغيرة والخصائص الشاذة إلى حد ما، مثل المداخن الحمراء اللامعة تماماً وسط الألوان الرمادية والسوداء المحيطة، والألوان البيضاء الخفيفة للسماء والمنزل، والمثلث الصغير والمشوه تماماً في الركن الأيسر السفلي الذي يبدو أنه يدمج الركن الخلفي للمنزل بشريط السكة الحديد. هذه اللمسات الغريبة مميزة لهوبر، ومثلها هذا التكرار للأشكال الهندسية السوداء المبهمة والبقع الحمراء السافرة في لوحاته.

من المستحيل الحكم على سبب حب هوبر لوضع شيء ما زاهي الحمرة في لوحات تختلف عنه في قتامتها وكآبتها وعدم إمتاعها للناظر. فمضخات البنزين الحمراء في لوحة «البنزين» تم التأكيد بشكل غير عادي على ضخامتها، وتقريباً وضعت في المنتصف على وجه التحديد، وفي حالة بريق تام في السياق المقابل المعاكس لها والذي يضم السماء الزرقاء الداكنة والأشجار المظلمة في الخلفية وغرفة المكتب البارزة جزئياً على نحو غير متوقع، والإخفاء الجزئي للظل الشاحب والباهت المطروح على الرصيف في مقدمة اللوحة. إنها الأشياء الحمراء هنا هي التي تمثل مصدر التنافر الأساسي. على الرغم من أن الشيء الأحمر في العادة في نظر الكثيرين جداً يكون ثانوياً وصغيراً وفي الهامش، إلا أن الاحمرار مع ذلك يجعل الشيء مؤكداً بطريقة غير ملائمة. في لوحة «كوبري مانهاتن المعلق» يرسم هوبر بنايات بعيدة ذات لون أحمر لامع ومباني موجودة في مقدمة اللوحة بلون ذهبي يميل إلى البني، وظلال بارزة قاتمة اللون لجدار في المقدمة ولمبنى بعيد في الخلفية مما جعل المنظور بالكامل معقداً وغير تقليدي بشكل غريب. والمباني الحمراء الصغيرة في أعماله قد تكون أكثر بروزاً من المباني الكبيرة، بينما الأبنية البعيدة قد تكون

أكثر تأكيداً من الأبنية القريبة لأنها داكنة أكثر في اللون. والكثير من ألوان هوبر الحمراء زاهية، مثل مضخات البنزين والمداخن الموجودة في أعلى المنزل المجاور لقضبان السكة الحديد. ومعظم نساء هوبر (وبصفة خاصة المتوحدات منهن) في المقاهي، وقاعات الفنادق، وحجرات الشقق، وفي مقصورات القطار يرتدين ثياباً حمراء. في لوحة «صباح كارولينا» نرى امرأة تتخذ وضعاً في عجرفة وتقف مرتدية ثوباً أحمر في مدخل مبنى مغلق بمصراعين وتبدو بعيدة عن الرصيف أحادي اللون والحقل، والسماء التي تحتل غالبية اللوحة. و«نساء هوبر المرتديات القرمزي» كلهن مرتديات كما لو كن متهيئات لحضور حفلات، وليس لديهن مكان يذهبن إليه ويبدو عليهن الشعور بالسأم أو القلق.

إذا كانت البيوت الحمراء، والملابس الحمراء، والمداخن الحمراء، وحنفيات الحريق، وأعمدة الحلاقين[*] فاخرة بشكل مضحك أو مثير للشفقة، فإن الأشكال السوداء الغامضة مثل المثلث الغامض في «منزل بجوار السكة الحديد» تكون نذير شؤم. إنها سوداء بشكل مطلق، ومخفية في أغلبها أو أجزاء منها، ومشوهة في بعض الأحيان. في الجزء العلوي الأيمن من صف المحلات في لوحة «وقت مبكر من صباح الأحد»، مربع أسود صرف يشوش التماثل أو الاتساق الأفقي للشارع، والإفريز، والرصيف، والطابق السفلي المظلل، والطابق العلوي ذو الطوب الأحمر، والسقف المستوي، وسماء الصباح الباكر الرمادية. لو كان المربع جزءاً من بناء في الخلفية، فإنه لا يبدو هكذا. لأنه ليست هناك محاولة ظاهرة لخلق إيهام بأن المربع السكني يقع خلف صف المحلات. إنه يبدو كمربع بالحبر الأسود ليست له علاقة باللوحة التي يشغل الجزء العلوي الأيمن منها. لكن معظم الأشكال الهندسية السوداء مميزة في الغالب، وإن كانت بوضع غامض. وهكذا، في لوحة «غرفة الفندق»، والتي تجلس فيها امرأة مرتدية ملابسها بشكل جزئي على السرير وتقرأ رسالة، نجد أن المربع الأسود الموجود خلف الكرسي وعتبة النافذة يمثل على سبيل الافتراض الليل المظلم خلف إطار النافذة، لكن يجب على المرء أن يتأمله للحظة ورغم ذلك لن يستطيع التأكد تماماً. فمن المحتمل أن يكون حقيبة سفر، مثل نظيره الأسود المماثل له على الأرضية، والذي يمكن التعرف عليه فقط كحقيبة سفر لأن وضعه بزاوية يكشف أبعاده الثلاثية كما تمكن رؤية (جلد؟) بدرجة خفيفة من اللون البني في أعلاه. لكن، المربع الأسود، رغم أنه

---

[*] كان بعض الحلاقين في السابق يمارس إجراء بعض الجراحات إلى جانب عمله الأساسي كحلاق (وهو من يعرف في الشرق العربي بالحلاق الصحي)، وكان في الولايات المتحدة يضع أمام حانوته عموداً مغلفاً بأشرطة حلزونية حمراء وبيضاء للإعلان عن ممارسته للجراحة ـ المترجم.

يعتبر مستطيلا بدرجة طفيفة، ومقطوع بدقة من ركنين، وربما اتخذ هذا الشكل بسبب الليل خارج الحجرة، متطابق تقريباً مع المربع الموجود في لوحة «وقت مبكر من صباح الأحد». يؤكد هوبر على الأشكال السوداء بجعل سوادها تاماً ومطلقاً، وجعل هندستها صارمة، وبالحرص على ثنائية أبعادها التي تجعلها تظهر بالدرجة الأولى كأشكال هندسية. وفي بعض الأحيان تكون الأشكال لأبنية، كالتي للصورة الظلية السوداء (السيلويت) التي في الركن الأيمن السفلي في لوحة «الفنار في ضوأين»، لكنها في الأغلب الأعم هي سواد الظلمة التي نراها عندما ننظر في الداخل نهاراً أو إلى الخارج من الداخل ليلاً. والهندسة السوداء هي غياب للضوء والذي يصبح بلا أبعاد بسبب الإطارات المعمارية.

ليست هناك جدوى وربما من غير اللائق تأمل معاني أوجه الغرابة الملغزة المبهمة في لوحات هوبر. فالتباين الصارخ الذي بين الأشياء الحمراء والأشكال الهندسية السوداء يجعلنا أمام قوتين متعارضتين في اللوحات، اثنان من أكثر التعارضات درامية. فالأحمر واضح، والأسود مبهم، الأحمر من خلق الإنسان، والأسود عدم، ومع ذلك، ففي الحالات التي تتم مناقشتها هنا، تم ترتيبهما لتحقيق الانسجام. إغواء أو إغراء تأمّل هشاشة المجهودات البشرية لاحتواء الظلام الحتمي، هو ذاته الذي صنع كل ما هو منذر بواسطة دقة وسخرية شكله الهندسي، ويكفينا هنا أن نشير فقط إلى أن هذه «العلامات المصاحبة أو التوقيعات» هي من بين وسائل هوبر لتأكيد العلاقات الغريبة، والانفصال، وغرابة ما هو مألوف، والاحتمالات اللانهائية لرؤية النظام في الفوضى والعكس بالعكس.

(2) النوافذ، والغابات، والفضاء

يساهم إلى أقصى حد بروز النوافذ في أعمال هوبر في مناخ الغموض والإمكان الكامن في هذه الأعمال، لأن تأكيده على النوافذ دائماً تقريباً يحمل هذا التيار الدرامي الذي في لوحاته. إنها نقاط تماس فورية وقاطعة ومركزة بين أماكن الحبس المغلقة والفضاءات الحرة المفتوحة، وهكذا تكون النوافذ بوجودها هذا هي فرص التجاور الشديد لدرجة التلامس الذي يعد من سخرية الأقدار. الشخصيات البشرية الموجودة في مشاهد النوافذ مشغولون بذواتهم، غافلون عن العالم الخارجي المتاحة رؤيته لمشاهد اللوحة، لكن المشاهد نفسه جاهل بكل شخص قد ينظر عبر النوافذ الأخرى. أنساق أو ترتيبات النوافذ لدى هوبر تلعب على الإمكانات اللانهائية الدرامية والجديرة بالسخرية الكامنة في تقارب ما هو بالداخل مع ما هو بالخارج، وتقارب الغفلة

والإدراك. والإسراف في استخدام النوافذ جعل من طرق الرؤية المتنوعة موضوعات حاسمة، حتى لو كانت هذه الطرق غير مطروقة من جانب الشخصيات البشرية في اللوحات. وإذن فهي مسألة الحالات التجريدية لأن ترى وأن تكون مرئياً وهذا غالباً، أو الرؤية بالقوة(*) والخضوع للرؤية بالفعل، هذه الحالات التجريدية هي التي تحوّل الأمر إلى دراما.

لكن للشروع في هذا التعليق على نوافذ هوبر يجب علينا أن نلاحظ أولاً أن هوبر يعمل على تأكيد النوافذ بصفة خاصة وأيضاً يستخدمها بطريقة استخدامها الأصلية. والنوافذ هي العناصر المهيمنة في معظم مباني هوبر، هذا إذا لم يقم بالتركيز على نافذة أو نوافذ لدرجة استبعاد بقية المبنى تقريباً، كما أنه يؤكد على إبرازها في المباني التي قام برسمها بشكل كلي. وهو يفعل ذلك كثيراً بجعلها إما مظلمة بصفة خاصة أو منيرة بصفة خاصة، ولهذا فهي تتناقض مع الجدران ذات الألوان الخفيفة نسبياً. وغالباً ما تكون النوافذ أكثر وضوحاً من البيوت التي تحتويها. وفي أحيان كثيرة قد يبدو عدد من النوافذ التي تشكل صفاً واحداً مختلفة عن بعضها البعض، تأثير يسهل على هوبر تحقيقه بجعل بعضها مفتوحاً والآخر مغلقاً، بعضها مظلل والآخر مظلل جزئياً، وأخرى مجردة من الظلال. ولهذا تطابق النوافذ إحداها الأخرى لكنها أيضاً تمثل تنافرات في رتابة الجدران الحاملة لها. من المهم أنه من الصعوبة لأي شخص استخدام النوافذ التي في أعمال هوبر، فالناس الموجودة في الداخل لا تنظر خارجها، ومن هم بالخارج لا ينظرون إلى الداخل. فالنوافذ ذات طبيعية وجودية، وليست وظيفية. في اللوحات التي تهيمن فيها النوافذ كثيراً، تبدو الشخصيات البشرية، إذا ظهرت شخصيات بشرية، غير مدركة أن ثمة نوافذ موجودة. ونتيجة لذلك فإن للنوافذ، الكبيرة والمؤكد عليها، هوية مطلقة سوف تنهار أو تتضاءل أو تصبح مشبوهة إذا كان في اللوحة شخص ينظر منها أو حتى يلحظ وجودها.

في بعض لوحات هوبر الأكثر إخافة، تصبح النوافذ عيوناً، وبخاصة عندما تبدو أنها تنظر إلى داخل نوافذ أخرى. إذا تمت مشاهدة النوافذ من موقع مناسب غير محدد في مكان ما بالخارج ـ كما في «بيت في الغسق» و«غرف للسياح» ـ سوف تبدو هذه النوافذ غافلة عن الفضاء الخارجي الموجود أمامها، لكن النوافذ المرئية عبر نوافذ أخرى تبدو ذات عمق، ولها القدرة على التركيز، وحتى الفهم. عندما يتم تأمل نوافذ لوحات هوبر في تسلسل مرتب زمنياً يتضح أن هوبر عندما كان يصقل موتيفة النوافذ المرئية عبر نوافذ، كانت النوافذ المشاهدة تصبح بشكل متزايد أكثر شبهاً بتحديقات فعلية في كل ما في الداخل (الدواخل) التي يبدو مشاهد اللوحة وقد

---

* «بالقوة» اصطلاح فلسفي يشير إلى ما هو كامن لم يتحقق بعد لكنه ممكن أن يتحقق ـ المترجم.

احتل مكانه فيها. والبشر الوحيدون الذين ينظرون عبر أي من نوافذ هوبر هم مشاهدو اللوحات أنفسهم. في أعمال مبكرة كانت نوافذ الحجرات التي نوجد نحن بها وسائل تسمح لنا برؤية نوافذ خاضعة للرصد ومحايدة بشكل طاغ في المباني الخارجية، والنوافذ الداخلية في الأعمال التي جاءت بعد ذلك هي وسائل تسمح للنوافذ الخارجية بالتفرس، أو التحديق من دون اهتمام، داخل الحجرات التي نجد أنفسنا فيها.

لكن حتى في اللوحات الأكثر تبكيراً في لوحاته، فإن النوافذ ليست خلفيات حيادية بالكامل، وإنما هي فقط مكونات أو عناصر واقعية للبيئة الحضرية التي تحتوي هذه النوافذ. هناك أربع لوحات، تغطي السنوات من 1923 إلى 1952، تكشف عن اتجاه الانشغال أو الانهماك، وتكشف إلى أي مدى يمنح هوبر تركيزه الشديد للنوافذ الخارجية في تأمله للنساء المتوحدات في حجرات الشقق.

إن لوحة «بنايات سكنية»، والتي ترجع إلى عام 1923 (رقم 21)، هي بالنسبة لهوبر، مازحة بغرابة، بل وهزلية. إنها تظهر خادمة بدينة نوعاً ما ترتب سريراً. ومشاهد اللوحة موجود خارج المبنى، وقريب جداً من النافذة التي تشكل إطاراً للخادمة، وركن السرير الذي ترتبه، وبعض الأثاث، ونافذة أخرى. ثمة نافذتان في مبنى على مسافة أقدام قليلة فقط تقعان على الجانب الأيمن من المبنى المرئي مباشرة ـ واحدة تظهر عبر نافذتي الحجرة التي نرى فيها الخادمة والأخرى نراها بشكل مباشر، وراء ركن المبنى المرئي مباشرة. إن تركيزنا موجّه، أو بالأحرى مقسّم، بفعل إطار النافذة الرأسي السميك الذي يشطر اللوحة. وباستثناء المنظر الجانبي لوجه الخادمة، فإن كل شيء يتخذ بقوة شكل زاوية، نظراً لأننا ننظر إلى أسفل من موضع يواجه تقاطع النافذة وركن المبنى. واللون المسيطر على اللوحة هو اللون الأزرق الفاتح، مع فروق طفيفة مختلفة في درجات الأزرق: ثوب ومريلة الخادمة، وإطارات نافذتي البيت الموجود في مقدمة اللوحة وتلك التي للنافذتين في البيت المجاور، والجدران الخارجية للمبنيين. إن استخدام المنظور يضاعف أو يعمّق من الأثر الهزلي للخادمة الممتلئة في المسكن الضيق. فهي مضغوطة محشورة في حجرة صغيرة، والنافذة التي وراء ظهرها تحتك تقريباً بنافذة البناية السكنية التي على بعد أقدام قليلة. ثمة قدر من التهديد هنا، فقط البقاء المستبعد لتسهيل الحياة الأسرية وسط قيود ومشاعية وعدم خصوصية البيئة الحضرية. ولأن النوافذ الموجودة في البيت المقابل أبعد نسبياً ومحجوبة بفعل الحائط الذي في مقدمة اللوحة، وإحدى هاتين النافذتين (الموجودة في الجانب الأيمن) محجوبة جزئياً بالستائر، فكلتاهما تشبه شقاً طولياً، ولهذا، فهما على عكس نافذتي مقدمة اللوحة الأكثر اتساعاً جداً والمفتوحتين بشكل كلي، تعتبران أقل شراً. ونافذتا الخلفية تشكلان لمسة تهديد ضئيل

الأثر في ترتيب بريء من نواح أخرى. والمُشاهد، المتمركز في الفضاء الخارجي غير المحدود خارج كلا المبنيين، هو مراقب منفصل وغير متأثر. فهو في تسلية، وليس في انزعاج. ولأن اندماج الخارج والداخل هو اندماج غير عادي عند هوبر نجد هذا الاندماج لا ينقل تنافراً بل حميمية.

يعود هوبر إلى نفس الموضوع العام في لوحة «حجرة في بروكلين»، 1932، (رقم 22). لكن المشاهد هنا موجود في مقدمة الحجرة وراء ظهر امرأة جالسة (على اليسار) ومنضدة موضوع عليها مزهرية بها أزهار (على يمين المتنصف) أمام ثلاثة ألواح زجاجية لمشربية. وتشغل ألواح النافذة معظم مساحة اللوحة. ونلاحظ عبر النوافذ الجزء العلوي لصفّ من البيوت المتجاورة المبنية بالآجر تحت سماء صافية خفيفة الزرقة. منظورنا هنا غير شاذ الزاوية كما هو في «البنايات السكنية»، بل مباشر بشكل قياسي صارم. والمرأة الجالسة في الكرسي تمكن رؤيتها من على بعد أقدام قليلة، من المحتمل أنها تقرأ، وهي تفترض أنها بمفردها. غير مدركة لوجودنا، بل أيضاً غير مدركة للمتطفلين الآخرين: النوافذ الخارجية المحدقة في ـ المرأة، وفينا.

لكن موضوع التعرض للرؤية غير المشكوك فيه كما في «بنايات سكنية»، موضوع عدوانية النوافذ الخارجية غير المرصودة، يبدو هزلياً نوعاً ما، رغم أنه شرير بالتأكيد. وكما تبدو الخادمة الممتلئة في غير محلها في الشقة الضيقة والمحدودة أكثر بالمبنى المجاور، كذلك تبدو المرأة الأنيقة الجالسة في الكرسي الهزاز الرقيق أمام صف نوافذ المبنى السكني. المرأة والمنضدة الموضوع عليها مزهرية الأزهار تتقاسمان مقدمة اللوحة، إنهما اثنتان مرتبطتان. (ترتيب المنضدة، والمزهرية، والأزهار يمكن حقاً أن يرى بسهولة كنظير مجازي للمرأة). إنهما لا تتقاسمان فقط المكان البارز من اللوحة، بحكم القرب الفعلي للمنضدة والمزهرية من المتنصف، ولكن أيضاً نرى لهما نفس الوضع والشكل. علاوة على ذلك، نرى المفرش الأزرق المغطي للمائدة الخشبية والمتدلي من حولها يتطابق بشكل أساسي مع تنورة المرأة الزرقاء المنسدلة من فوق الكرسي الخشبي. تقترح هذه التشابهات مساواة بين الوظيفة التجميلية بمعنى الكلمة للمزهرية ومظهر المرأة الداكن والمخفي ذاتياً، والأمر كما لو أن مزهرية الأزهار كانت هي انسكاب المرأة أو إسقاط المرأة لذاتها – التبرير الذاتي الخاص بها. وعندما نشاهد اللوحة، نرى أن المرأة والمزهرية تم ترتيب إحداهما بجوار الأخرى في المشربية كشكلين وضعا لتتم مشاهدتهما وكشكلين تتم مشاهدتهما بالفعل من جانبنا ومن النوافذ المحجوبة في خلفية اللوحة. الغرض الوحيد من مزهرية الأزهار هو أن تتم رؤيتها، لكن كونها مرئية هو أمر تم نقله بقلة ذوق. فاللوحة توظف بشكل ساخر تلك القابلية غير المرغوبة وغير المعترف بها التي للرقة الأنثوية الجذابة، توظف تلك القابلية لتصبح قبولا لتلك

البيئة التي هي خارج الحجرة الضئيلة، تلك البيئة الحضرية المتشددة في نفعيتها. وتبدد المشربيات الكبيرة الإيهام الضمني بوجود خصوصية واستقلالية للحجرات. وعنوان اللوحة «حجرة في بروكلين»، يوحي أو يشير بدقة إلى موضوع اللوحة.

في لوحة «الصباح في إحدى المدن» والتي تعود إلى عام 1944، (رقم 23)، ولوحة «شمس الصباح»، والتي ترجع إلى عام 1952، (رقم 24)، وهم النوافذ الخارجية التي تحدق في الحجرة الموجودة بها المرأة والمشاهد الذي يعتبر في الحجرة خلف المرأة، هذا الوهم معقد ويبدو أكثر انتهاكاً للخصوصية والحميمية بشكل مخيف. في اللوحة الأولى المرأة عارية وتقف في منتصف اللوحة، تواجه نافذة مفتوحة، لكنها لا تنظر خلالها (نمط للشخصية مميز وشائع في أعمال هوبر، فهي تفكر، بتعاسة، في شيء ما آخر)، وسريرها، وقوامه في اللوحة ملاءاتها ووسادتها المسنودة إلى حرف السرير على يمينها. والحركة من الظلام إلى الضوء تتجه من اليمين إلى اليسار، بشكل أولي من الركن الأيمن السفلي (سواد هيكل السرير المظلم والأرضية، يندمجان، بشكل غير ملحوظ لكن يمكن إدراكه عقلياً، في الضوء المنعدم) في جانب الغرفة الأيمن، ثم عبر الملاءة المضاءة بشكل خافت ومثلها المستطيل الذي في الجدار، وعبر المؤخرة المظلمة للمرأة المرسومة بصورة جانبية وظهرها نحو الجدار المظلم، وأخيراً إلى النوافذ الأمامية المعرضة لضوء الشمس في المبنى المقابل، وحيث يتلقى هذا المبنى أشعة شمس الصباح في يسار اللوحة. تبدو المرأة غافلة عن أي وجود، بما في ذلك وجودها هي، لكنها تظهر في حملها الفوطة أمام جسدها، بشكل دفاعي ووقائي، ومع ذلك فهو عرضة لنظرات قد تكون ممكنة. النوافذ الخارجية مقسمة إلى أربعة مستطيلات. والظلال المتراجعة إلى المنتصف تقريباً، جعلت الأجزاء السفلى غير المظللة حالكة السواد ـ سواد لا حدود لعمقه ـ والظلال المتراجعة إلى المنتصف مشطورة بالتساوي بظل أسود. يبدو أنه في فترة رسم هوبر لهذه اللوحة أنه قد أدرك أن بإمكانه تحقيق نتائج مزعجة بعينها عن طريق تعديل وهم العمق، وقد جعل المباني بعيدة أكثر بشكل متزايد وجعل المشاهد الأخرى تبدو أقرب للنوافذ التي تشاهد من خلالها. في حالة بعض اللوحات، بما فيها لوحة «الصباح في إحدى المدن»، تبدو شيئاً ما آخر غير ما هي عليه، حيث يتلاشى أو يتضاءل وهم (تحقيق ما هو محتمل تصديقه عن طريق تقليل الحجم والبلاغة الضمنية(*) ـ نوافذ المبنى ترمز إلى المبنى ككل)، ليتكون وهم آخر. فغياب تقصير خطوط(**) النافذة الخارجية،

* «المجاز المرسل» على وجه التحديد ـ المترجم.

** تقصير الخطوط بغية إبراز الصورة للعين في الرسم ـ المترجم.

وجعل واجهة المبنى ثنائي البعد إلى أقصى حد، وهيمنة المبنى بنافذتيه، والظل الأسود المتخذ شكل حرف (L) في النافذتين جعلهما تبدوان في ثلاثة أبعاد على الرغم من أن المبنى المشتمل عليهما ليس كذلك، والتطابق الغريب للنافذتين، وإظهار جزء فقط من المبنى، والمدختنان المكتنزتان القصيرتان في غرابة مضحكة تماماً وإلى حد غريب، وهيمنة العين على الرأس - كل هذا يُحدث وهماً سيريالياً ينشأ من ويتحدى الوهم الواقعي. نساء هوبر المتوحدات في حجرات نومهن، عادة عاريات بدرجة أو أخرى، معرضات للتطلع إليهن بصفة خاصة لأنهن يظهرن كما لو كن في أمان. من المحتمل أن المرأة في لوحة «الصباح في إحدى المدن» تصدق نفسها أنها في أمان، رغم أن فوطتها الواقية تفضح أو تقر بقلقها الفطري. يتيح ضوء الشمس المتطفل مسار الرؤية الآثمة للنافذتين، وتتزايد نوعية اللوحة الفاحشة المخيفة بسبب فهمنا أو إحساسنا بأن النافذتين تطلان على المرأة بشكل أكثر استقامة ومباشرة من رؤيتنا نحن لمؤخرتها المظللة وصورتها الجانبية التي نحونا. والنافذتان، بالطبع، تريانا نحن أيضاً. المرأة تضيئها أشعة الشمس بشكل نصفي، والنصف الآخر منها مظلل، نصف متعرّف عليه من الخارج، والنصف الآخر من الداخل. ولو، كما هو موحى به، تبعث النافذتان المحدقتان في الخارج ضوء الشمس في خط النظر الذي يبدأ من عندهما كما لو أن كلاً من ضوء الشمس والنافذتين موجودان للتآمر في التهديد والخطر، فإن نفس الشيء ينطبق بدقة على الظلام الداخلي - الباب، وهيكل السرير، والجزء غير المرئي من الحجرة عند المؤخرة العزلاء (المكشوفة) للمرأة. جزء من تأثير هذه اللوحة هو نقض للارتباطات التقليدية، بشكل أساسي لتلك التي للضوء والدواخل. هنا يظهر التنوع الجريء الواضح لسخريات هوبر المعتادة: إظهار أن أشعة الشمس ليست دافئة ولا رقيقة، وإنما رعناء فاضحة بلا رحمة، وأن الأماكن الداخلية ليست آمنة ولا مريحة كما توحي حميمية الستائر، والباب، والسرير في الظاهر، لكن مكشوفة للخارج عبر النوافذ وأسيرة الظلام بفراغاته ومستوياته المضادة غير المحددة في ذاتها.

لوحة «شمس الصباح»، هي المثال الأخير لرسم امرأة وحيدة في حجرة شقة بها نوافذ تكشف عن نوافذ موجودة في الخارج. وعلى الرغم من أنها أقل إخافة من «الصباح في إحدى المدن»، فإنها مع ذلك تحتوي على توتر. يهيمن ضوء الشمس، وهو حقاً يضفي انتشاراً كئيباً شبيهاً بالموت على المرأة الجالسة في سريرها في قميص نوم أحمر، على ملاءات السرير، وفي مربع متسع مائل، على الحائط بجانبها. حتى الظلال الداخلية التي تستمد الضوء بطريقة غير مباشرة تكتسب اللون الرمادي المعتدل. المرأة مكسوة في الغالب، لكنها قابضة على ساقيها العاريتين البيضاوين بشعور من الأمان (وبالتالي الدفاع). إنها مشتتة وفي حالة جمود، لكنها ليست

معرضة لانتهاك خصوصيتها الشديد مثل المرأة الممسكة بالفوطة. دور النوافذ الخارجية في هذه اللوحة تغير أيضاً نوعاً ما. فهناك دستة أو أكثر من النوافذ الصغيرة في الطابق العلوي لمصنع مجاور تقع على مسافة كبيرة من الحجرة. ونظراً لأن الخارج هو في الغالب السماء والجزء الداخلي المضاء بشكل جيد، فإن لوحة «شمس الصباح» في الأصل لوحة عن الضوء والفضاء. فالداخل والخارج كلاهما مفتوح وحر، الحجرة ليست انفصالاً فاشلاً بل تمثل اندماجاً متحققاً عبر إمكانية وصول الضوء أو الوصول إليه من خلال النافذة. لكن الاندماج ليس متناغماً. فلو تمت إزالة المرأة الجاثمة ونوافذ المصنع البعيدة، فسيكون هناك تناغم ـ تناغم العدم، حالة الانعدام الكامل للحياة الذي يبدو أن مهنة هوبر تقوده نحوه. لكن موضوع اللوحة في «شمس الصباح»، غير متضمن بالكامل في عنوانها: التوتر، وجلوس المرأة القابعة في سريرها كما لو كان السرير شاطئ بحر، في حجرة ليس بها أيّ شيء سوى سرير مغطى بملاءة أو ملاءات، وجدار عار، وإطار نافذة، وبقعة ضئيلة من أرضية بنية اللون، ووراء النافذة المصنع البعيد، المزدحم بنوافذ ومداخن ذات ظلال تعلوها سماء صافية. والمرأة لا توحي بأي إيقاع حياة أو حركة ـ قلة من شخصيات هوبر، كذلك ـ لكن المرأة توحي ببعض التعقيد والتناهي والخصوصية الخاضعة فقط جزئياً لسيطرة الضوء عليها. ونوافذ المصنع ومداخنه، رغم صغرها بسبب بعد المسافة، لها وجود أكثر من المرأة، بمعنى، صلابة أكثر، وواقعية أكثر، وقوة أكثر. وبسبب تركيز الرؤية عليها عبر النافذة المفتوحة في هذا الاتجاه، وأيضاً بسبب ثنائية البعد المرسومة بها والتي تبدد آثار تقصير الخطوط، فإننا نتصور في المداخن والنوافذ رؤية. ونظراً لأن النوافذ البعيدة تبدو ضئيلة، فإن المبنى الذي يحتويها يبدو بشكل رئيسي معتماً غير شفاف، أي مقاوماً للضوء. السماء من فوق والشمس أمام المبنى تنيران خارجه دون داخله الذي لا يمكن اختراقه. ما هو أكثر من ذلك، أن نوافذ المصنع ذاتها هي أدوات اختراق، قام هوبر عن طريق حيلة إيهامية بجعلها تبدو مصطفة على هيئة طابور من العيون الصغيرة خارج النافذة الداخلية مباشرة، تقريباً في مرمى المرأة الجالسة على السرير. والجمهور هو المشاهد لهذه المواجهة الدرامية والتي تبدو مع ذلك ساكنة: للنوافذ الغامضة التي تنظر بخبث والمرأة التي لا ترى هذه النوافذ (بسبب انشغالها).

في اللوحات الثلاث الأخيرة على وجه الخصوص وهي للنساء المتوحدات في الشقق السكنية، نجد أن انطباع الصمت قوي جداً. وهناك سبب رئيسي أكيد لذلك ويتمثل في أن النوافذ التي تخترق الحجرة تعمل على تمديد صمت الدواخل الواضح ليصبح أيضاً في المساحة التي خارج الحجرة، وهي في العادة ليست صامتة على الإطلاق بما أنها خارج الحجرات، إلا أن صمتها جلي وهي خارج الحجرة كما ترى في اللوحات. الإيهام الذي عن طريقه انتقل الصمت

الداخلي إلى ما هو خارجي هو إنجاز غير منطقي. والصمت المفهوم للموضوعات الداخلية، والذي فاض على ما هو بالخارج ـ ولهذا فهو متحقق في اللوحة ككل ـ صمت إلى حد ما غير مفهوم. وهكذا عبر صمت لوحات النوافذ هذه نجدها توحي وبقوة بصمت ميتافيزيقي، ببيئة سلبية ثمة شعور قوي بأن شيئاً ما أساسياً مفقود فيها، أو غائب عنها.

بطريقة مماثلة ـ ومرة أخرى في اللوحات الثلاث الأخيرة على وجه الخصوص ـ يرتبط الصمت الخارجي على نحو عجيب بالصور النشيطة والمركبة بصفة خاصة، بالعيون النوافذ ذاتها. أحد نقائض المواقف التقليدية في اللوحات هو تصوير الأجزاء الداخلية كأجزاء طليقة وفي فسحة نسبياً وتصوير المباني الخارجية على أنها مزدحمة معاً ومتكدسة مخنوقة. لا تكشف هذه المباني الخارجية عن أي دواخل فيها، ما يظهر منها فقط هو أسطح كثيفة ضيقة ولا تنفذ الضوء. ولذلك تبدو هذه المباني الخارجية منجذبة نحو أو متطلعة إلى الفراغات الداخلية التي تحدق فيها.

في أربع لوحات لنساء متوحدات أمام نوافذ تواجه نوافذ أخرى، هناك إيحاء بالرعب. إن الرعب بالأساس يعتبر واحداً من موضوعات هوبر الأكثر أهمية، ويصبح المؤثر الأساسي لأشكال الصمت عنده والخاصة بالضوء والحجرات، والمباني والناس، والنوافذ، والبراري، (لأخذها في الاعتبار أيضاً). وكل هذه ترتبط ببعضها البعض في بنية العالم التركيبي عند هوبر ترتبط فقط بعناء شديد وإمكان أن يكون أحدها واقعاً تحت هيمنة آخر أو أكثر من آخر. يتكون الرعب لدى هوبر من الهشاشة، والزوال، والارتباط، والحال المألوف للتهديدات من ناحية ما هو عكسها. إن أقصى درجات الإضاءة والظلام تطغى (أو قد تطغى) على اللون والشكل، فالخوارج تسيطر على الدواخل، وغير البشري ـ المباني أو الغابات ـ يهيمن على البشري. وفي ضوء ذلك تتناول لوحات هوبر الهزائم الهادئة والمنعزلة والمجهولة، تلك التي قد حدثت، أو تحدث، أو على وشك الحدوث. والسكون هو تأثير أو مظهر ميلودرامي مثير، لكنه أيضاً ممثل رئيسي في الدراما العدمية، لأن الصمت يرتبط مع القوة الغامضة للإبادة الوشيكة. والصمت نفسه غياب لشيء ما، وتقريباً جميع لوحات هوبر العظيمة تمثل اقتراباً من الغياب أو استدعاء للغياب.

ما يجذب انتباهنا إلى لوحات هوبر استعانته في عمله بأدوات من ثقافتنا ـ المباني، والحجرات، والشوارع، التي هي العنوان النابض لحضارتنا. ومن الناحية الأخرى، فقد أثيرت الأسئلة حول كل من فاعلية وصلة أو مدى مناسبة الاهتمامات غير المعمارية التي في أعماله، خصوصاً الشخصيات الإنسانية وبدرجة أقل، الطبيعة. وكما تم التلميح إلى ذلك سابقاً، فإن الشخصيات البشرية لدى هوبر والموجودة في المكاتب، وحجرات النوم، والمطاعم، وهي في

الغالب من النساء، تمثل درجات متنوعة من التباعد والهشاشة الإنسانية. وسواء اخترنا التحدث عنها كشخصيات وحيدة، أو حزينة، أو نرجسية، فإنهم في جميع الأحوال سلبيون وعاجزون بشكل ملحوظ، سجناء الجدران وتلاعبات الأضواء بهم. إنهم يثيرون الانفعال فينا كأشخاص غرباء على قيد الحياة، كمانيكانات ثابتة وخالية من التعبير. بإمكانهم أيضاً أن يذكرونا بممثلين يقوم أحد المخرجين المسرحيين بتجميعهم على منصة منخفضة خلف الستار قبل بدء الفصل الأول من المسرحية.

تغيرت وظيفة الطبيعة في عمل هوبر بشكل غريب على مدار أربعة عقود. في مناظره الطبيعية المبكرة لباريس ومين تأثر الفنان بشكل واضح بالانطباعية الفرنسية. وانصبّ اهتمامه بشكل رئيسي على المؤثرات البصرية: طمس معالم التفاصيل، والتناقض بين الضوء والظل. في الفترة ما بين 1916 وحتى نهاية 1918، عندما رسم هوبر مناظره الطبيعية ومشاهد البحر، كان أسلوب الرسم بالفرشاة ثقيلاً ويبدو سريعاً. فالمناظر الطبيعية لها آليات مختلفة عن تلك التي للمشاهد الحضرية والتي عرفت بشكل أفضل في السنوات اللاحقة، كانت الدراما في عمله المبكر ذات فاعلية، وليست كامنة، تعرض اندماجاً مرناً للأشجار والحشائش كما لو كانت في حركة اهتزاز وتمايل برقة بفعل النسيم وضوء الشمس. وتكشف مشاهد البحر التي ترجع إلى نفس الفترة عن اهتمام مشابه بالمؤثرات القوية للضوء، لكنها تكشف أيضاً عن ولع بالهياكل الضخمة العملاقة. في المرحلة المبكرة نجد الصخور الساحلية هي التي تحتوي الصفات التي سوف يعطيها هوبر فيما بعد للمباني. توحي الصخور في لوحتي «كيب كود» و«مين» بالغموض، ليس الغموض الواضح بشكل جلي في اللوحات الهندسية اللاحقة، بل غموض الشكل الناقص والإخفاء بالظلال الثقيلة. لكن لا المناظر الطبيعية ولا مشاهد البحر التي ترجع إلى الفترة المبكرة كانت مرحة، بل على العكس، كانت توحي بالغيرية البغيضة للطبيعة. والمشاهد الضمني لهذه المناظر يكون متطفلا في أرض محظورة بنفس القدر الذي سيصبح عليه بشكل أوضح في حجرات الشقق في السنوات اللاحقة. فالطبيعة عند هوبر هي عالم أجنبي، وبملاحظتنا لها نتطفل على أو نقتحم ما هو غير مألوف، ونشعر بأننا مهددون من جانب القوة والإبهام.

في سنوات العشرينات من القرن الماضي عندما قام هوبر بالتركيز على المشاهد الخاصة بالمدينة والضواحي، كان نادراً ما يمدّن الطبيعة، بمعنى، جعلها ملائمة لمفاهيم البشر عن التنظيم والجمال. فالبيوت التي رسمها نادراً ما كان يقوم بتزيينها. والبيوت المدنية مقامة بالخرسانة وتلك الخاصة بالضواحي والريف تم وضعها في الغالب فوق تربة قاحلة، وذات عشب متناثر هنا وهناك، وشجيراتها وأشجارها قليلة وبرية غير مهذبة. تبدو بيوت «كيب كود» وقد وضعت

بشكل متعسف وسط حقول مملة من العشب الأصفر. بداية من أواخر سنوات العشرينات، استخدم هوبر الطبيعة بشكل مختلف تماماً، بطرق مضادة بالتأكيد: إما كمُمَدينة بشكل كلي أو كبرّيّة بشكل تام. فقطع الأرض المعشوشبة هي عبارة عن سجاد رائع في لوحة «منزل هودجكينز» (1928) ولوحة «الشمس في شارع بروسبكت» (1934). لكننا نلاحظ أيضاً في هذين العملين بداية ما سيصبح تأكيد هوبر الرئيسي ـ تطفل الأشجار ككتلة غريبة مظلمة في الخلفية لتصميم تنسيقي وترتيبي متقن للبيوت. ونظراً لأن سماوات هوبر في الغالب تقريباً لون واحد راسخ، فإن الأشجار فقط هي التي توحي بانعدام التناسق في الطبيعة.

في عمل مبكر نسبياً، بعنوان «الدرج» (1925)، ثمة تنبؤ بمكان الطبيعة في بعض أعمال هوبر الناضجة التي سوف تأتي في سنوات الأربعينات والخمسينات. وهو عمل توقعي تنبؤي لشؤون أخرى أيضاً. تضع لوحة «الدرج» المشاهد أسفل منتصف سلم داخلي أمام باب أمامي مفتوح يكشف ما يبدو أنه تقريباً غابة كثيفة صلبة ـ فالظلام والعمق مؤكدان فيها، ومع ذلك أكثر إغاظة وتعسفاً من كونها «بهيجة». الصفات الوحيدة في اللوحة التي تميزها عن الموضوعات المشابهة التي سيتم تناولها بعد عشرين سنة هي زاوية النظر المباشرة تقريباً، والنمط الهندسي التقليدي للغاية، والخطوط المطموسة قليلاً جداً للسلم، والباب، والجدران. والأكثر من ذلك، أن الوظيفة الرئيسية للغابة هي وظيفة سلب أو نفي. فالأشجار تفتقر بشدة إلى التعرف عليها واحدة بواحدة لدرجة أنها تظهر فقط ككتلة مجهولة، وفراغ مظلم.

في بعض اللوحات، مثل «وقت مبكر من صباح الأحد»، يحقق هوبر نفس الأثر عبر المربعات والمستطيلات المظللة، وليس عبر الوجود العضوي. وعندما يتطور هوبر يصل إلى استخدام الأشجار ليس كخلفية حيادية أو كأمثلة طارئة متعارضة للفوضى، بل كتفاصيل للغابات. حيث تكون الأشجار خضراء غالباً، وليست سوداء، وترى بشكل فردي وإجمالي معاً، فيمكن تمييزها عن بعضها البعض بشكل جزئي فقط. هذه الغابات، المتربصة وراء النوافذ أو بجوار البيوت، غريبة بالنسبة للإنسان كما كانت في المناظر الطبيعية السابقة، لكنها مهددة ومنذرة أيضاً. مثل النوافذ التي تشبه العيون، إنها بمثابة متطفلين أشرار، لكن تهديدها يتمثل في دورها الذي يفوق التجسس، إنه تهديد قوة غامضة.

رسم هوبر بين 1939 و1960 ستة أعمال رئيسية تتعامل مع التقارب الشديد أو اللصيق للغابات الكثيفة المتوعدة والبيوت الضعيفة الغافلة. وتظهر الشخصيات الإنسانية في عدد من هذه اللوحات، ولا تظهر في الأخرى. ونجد في كل لوحة من اللوحات الست عناصر مشتركة مدهشة: الإحساس بالعمق اللامحدود في الغابات الخضراء الداكنة والانطباع الذي تعطيه بالميل

(والزحف أيضاً) نحو البيوت، وبياض البيوت، وواجهات البيوت وانصراف الأشخاص الموجودين داخلها أو خارجها عن الغابات وغفلتهم عنها ظاهرياً، ولون أحمر لامع داخل أو متصل بالهياكل البيضاء. والأشياء الحمراء هي تعبيرات سقيمة مبهرجة وتافهة عن الابتهاج البشري، وهي في لوحات توحي بالهلاك لتظهر العبث والسخف، حتى توشك سخرية هوبر على القسوة. في «المساء في كاب كيب»، والتي ترجع إلى عام 1939، (رقم 25)، رجل منحن وامرأة تقف أمام بيتهما، المرأة، ذراعاها مطويتان وثمة عبوس في وجهها، تبدو غاضبة، غير مبالية بالكلب الاسكتلندي الضخم الذي في الحقل المفتوح الذي يشغل الأرض الموجودة خارج البيت، والرجل يشير باتجاه الكلب. تتخذ الغابة المتطفلة شكل المربع، وتشمل تقريباً الربع العلوي الأيسر من اللوحة بالضبط. وكما هو الأمر في معظم الغابات التي نناقشها الآن، تمتد أشجار الصنوبر إلى الأمام باتجاه البيت ـ ويتخطى طرف أحد الأفرع بالفعل حافة النافذة التي تحت السقف المائل ـ ويجذب انتباه العين نحو الخلفية إلى التشابك والعتمة الدائمي التزايد. والبيت، كما في لوحات أخرى، مزخرف بحماقة، وبصفة خاصة الحليات المعمارية البارزة للنافذة وأفاريز الباب، لكن الهشاشة واضحة. فالرجل، والمرأة، والكلب، في قلق، كل بطريقته الخاصة، لكن قلقه متعلق بالأشياء الخطأ.

التهديد الذي تشكله الغابة في لوحة «البنزين»، التي ترجع إلى 1940، (رقم 26)، ربما أقل تطرفاً، لأن صف الأشجار أبعد وأيضاً يقع على الجانب الآخر من الطريق. وصف الأشجار ينتصب في سكون، لكن قوته الكامنة مضمّنة في كثافته وقتامته، ويشكل عمقه وتشابكه تحالفاً مع الليل المقترب، وهكذا تتكون قوة درامية فائقة في اللوحة. هنا نجد العنصر البشري، المخفي بشكل جزئي والمتقزّم بشكل جزئي بسبب المضخات الحمراء اللامعة بطريقة متكلفة مبالغ فيها، نجده وقد تحوّل عن الغابات وبمفرده في موقف بائس كئيب. والمكتب الأبيض يبدو كمحارة جوفاء، والمدخل والمخرج الشاحبان يبدوان كشاطئ نظيف مقابل للطريق الضيق. والعشب البرتقالي في صفيه المتوازيين على جانبي الطريق يوحي بمعسكرين متقابلين في معركة على وشك الاندلاع. وإذا كانت الغابة هي قوة كامنة متكتلة، فإن محطة البنزين هي العجز الشكلي المغرور ـ مضخات البنزين الثابتة والصارمة كحراس رمي القنابل اليدوية الذين يحرسون الملوك ويرتدون القبعات الفرو الكروية أمام المكتب الصغير الأنيق بقبته الموجودة فوق السقف كنقطة مراقبة ـ تبدو كنسخة من لعبة للأطفال تمثل حصناً على الحدود. والحصان الطائر (الشعار) الذي يعلو كلمة «موبيل» المعلق بأعلى العمود، يبدو كمحاكاة ساخرة لراية حرب تتحدى. خادم المحطة، المرتدي صداراً ورابطة عنق، ويقوم بترتيب التسويات النهائية في خط دفاعه الأول، إنه يترأس نقطة

طليعية صغيرة نظيفة للتقدم في البيداء.

تواصل لوحات أخرى هذا النمط الأساسي، وبعضها يركز على الانطباعات الضمنية الساخرة أو الكوميدية للبناء الطارئ للغابة، وبعضها يركز على الفظاعة. إن ما يتواجد دائماً هو التوقع الدرامي، والتوقف غير الواضح المحدد للصمت أمام هلاك تتوقعه العين، على الرغم من أن العقل والخيال أيضاً لا يقويان على تصوره أو تكوين فكرة عامة عنه. والغابات، برغم كل شيء، لا تهاجم البيوت، لكن التوتر الدرامي الملموس لهذه اللوحات شديد القوة بالنسبة لنا حتى أننا لا نرغب في البحث عن مقابلات أو بدائل رمزية له. لا ينبغي أن نحاول العمل على توضيح أو استيضاح هذه المواضعات عن الضعف والقوة التي قدمها هوبر بشكل واضح جداً في غموضها.

في لوحة «أغسطس في المدينة»، والتي ترجع إلى عام 1945، (صورة رقم 27)، البناء الذي يواجه الأشجار المصطفة على الجانب الآخر من إحدى الطرقات هو حصن أكثر هولاً إلى حد بعيد من ذلك الموجود في لوحة «البنزين». إنه بالأحرى، قد تم رسمه بالدرجة الأولى ليبدو هائلا، نظراً لأننا نرى جانباً واحداً فقط من نافذة ركنية كبيرة ونصف الباب المجاور لها، وحجم المبنى غير واضح، لكن سمك الجدران ونقطة رؤيتنا القريبة من المبنى توحيان بالكبر والاتساع والمتانة أيضاً، بينما يشير الركن ذو البرج الملحق بالمبنى وزخرفة الباب القوطية المتقنة إلى أن هذا المبنى السكني عبارة عن قلعة مقلدة. فضلاً عن ذلك، مفرش المائدة الأحمر، على الرغم من قربه تقريباً من منتصف اللوحة، إلا أنه صغير وخافت بفعل الظل، وهكذا لا يبدو هذا التناقض تحدياً مغروراً أو عبثياً بالنسبة للغابات كما كانت عليه مضخات البنزين. والتمثال الموجود داخل الحجرة مخفي عنا في الغالب، والأكثر أهمية، أنه مخفي عن الأشجار. في الواقع كل شيء يتعلق بالبنية الدفاعية يوحي ظاهرياً بحصانتها، كل شيء باستثناء النوافذ الكبيرة ـ التي تجعل من الباب الصلب الداكن اللون، والمصمم بطريقة خاطئة في أقصى اليمين غير مؤثر وغير مناسب ـ والضوء الكاشف المعرضة له هذه البنية الدفاعية. على عكس الضوء الموجود في لوحة محطة البنزين، نجد البياض هنا في اللوحة مصدره خارجي فهو قادم من الشمس. وهو موجّه كضوء كشّاف يمر في نفق عبر الشارع والرصيف إلى السطح الدائري للمبنى، ليكشف عن انفتاح النوافذ، ورقة الستائر، والإحساس بعدم ملاءمة الديكور وإعاقة القلق وسط الفوضى الداخلية.

إن لوحة «السابعة صباحاً»، والتي ترجع إلى 1948، (رقم 28)، ربما هي اللوحة الأكثر شؤماً في لوحات هذه المجموعة. فعلى العكس من الغابات السابقة، الأشجار المجتمعة هنا قريبة جداً من المبنى الأبيض لكن على نحو شاذ، وحتى بطريقة غير واقعية، فهي ترى بشكل مظلم في هذا

المدى القريب. أيضاً جذوع الأشجار العارية القريبة يمكن اكتشافها بصعوبة وسط الظل الكثيف. والصيدلية، ذات البياض الشديد جداً بالفعل، هي مظهر كاذب تماماً. بمقارنة الداخل ونافذة العرض الزاهية التي تحتوي على مجرد ساعة حائط، وبوسترين صغيرين، وأربع زجاجات صغيرة، فإن الداخل يبدو فارغاً، وغير مؤثر، وشديد الصغر بالكاد لكي يتواجد على الإطلاق. عن طريق البياض الخارجي الناصع لهذا المبنى، وإبعاده بشدة عن الغابة، فإن هذا المبنى يوجد لكي يظهر وحده كواجهة فقط. الساعة هي مركز اللوحة، فهي نقطة التقاء أربعة خطوط قطرية: أحد هذه الخطوط يمتد نحو الأرض إلى أسفل اليمين بطول الجانب البني الأحمر للأرفف الموجودة داخل المحل وحتى صورة البوستر الموجودة في نافذة العرض، وخط آخر يمتد من تقاطع العمود مع الإفريز التحتاني إلى الركن الأيمن للنافذة العلوية اليمنى، وثالث يشار إليه بخط من الساعة إلى الإفريز مع العمود المظلل ويتوجه إلى الأشجار المضاءة في أعلى اليسار، والأخير يمر من الساعة عبر أساس أول ثلاث أشجار في شبه معين منحرف أسود. وكمركز لكل شيء، فإن الساعة تطل (تنظر) تحديداً في الاتجاه الخاطئ (بالضبط مثل الشخصيات الحية في لوحة «المساء في كيب كود»)، فهي تشيح بوجهها عما نعترف بأنه المحل الهندسي للطاقة في المشهد.[9]

هناك حاجة إلى قول القليل فيما يتعلق بلوحة «ضوء الشمس في الطابق الثاني»، والتي ترجع إلى عام 1960، (رقم 29)، فهي نسخة أخرى من المواجهة بين البيت الأبيض والغابة الخضراء. البيت أنيق، متكلف، وحاد الزوايا: نوافذه الأمامية معتمة والنافذة الجانبية المكونة من مربعين فوق بعضهما على نحو تجريدي تظهر تجويفه. كون الجزء المرئي من البيت هو الطابق الثاني منه وكون الرجل والمرأة اللذين في الشرفة يظهران كشخصين خشبيين ومصطنعين كأشخاص في إعلانات جرائد ــ وبالطبع، ينظران بعيداً عن الغابات والشمس ـ كل هذا يزيد من الإحساس بالهشاشة والقابلية للاختراق. الخط البنائي المهيمن على اللوحة هو خط قطري يمتد من الجزء الأيمن المنخفض إلى الجزء الأيسر العلوي – من قاعدة الغابة الداكنة إلى المدخنة الحمراء الغريبة أو المضحكة، من ظلمة غموض داكن متشابك إلى وضوح طفولي. كون أفرع الشجرة نفسها توازي القطر المركزي في حين أن المثلثين المتشابهين المكونين لسقف البيت يشطرانه جعل الأشجار تبدو حقيقية والبيت زائفاً، الأشجار طبيعية ودائمة، والبيت مصطنع ومؤقت. وكلمة «ضوء الشمس» التي في العنوان، مثل العديد من «ضوء الشمس» في أعمال هوبر، يسطع لإهلاك الأسطح البيضاء المستوية للبيت، لكن الغابات العميقة صعبة الاختراق.

في لوحة «الشمس في حجرة فارغة»، والتي ترجع إلى عام 1963، (رقم 30)، تبدو تمثيلاً لوضع «ضوء الشمس في الطابق الثاني» من داخل البيت. إنها ربما أكثر لوحات هوبر صمتاً

وفراغاً، فثمة حجرة، ونافذة، وغابة، وضوء، وظل، ولاشيء غير ذلك. إن صمتها وخواءها يحققان تماماً ما ألمح إليه أو توقعه هوبر في الكثير من أعماله ـ الإبادة الكاملة للحياة البشرية. بطريقة أخرى، إن لوحة «شمس في حجرة فارغة»، هي اختزال هوبر إلى جوهره أو ماهيته، وليست تحقيقه لجوهره أو لماهيته. تخبرنا اللوحة بمعنى «الكينونة» بالنسبة للفنان. لو أن اتجاه مهنته وقصة كل لوحة من لوحاته عبارة عن عملية إقصاء متتال، فهاهي اللوحة التي لم يتبق شيء فيها سوى الضوء، والفضاء، والطبيعة. إنها تكشف عن احتفاظ هوبر بالطبيعة، على الرغم من أنها مستبعدة تقريباً من هذه اللوحة. المستطيل الرفيع الذي تشكله الغابة هو العنصر النشاز في اللوحة، ونظراً لأن النافذة التي نراها من خلالها هي معبر ضوء الشمس للدخول إلى الحجرة، فإن منظر الغابة السامقة فوق البيت يصبح مرتبطاً وجودياً بكمال هندسة بسيطة جداً ومجردة. تمثل اللوحة التطابق العارض اللامعقول الباروكي بين غموض البراري ووضوح التصميم الأصيل النقي تماماً. بدون الحضور البشري، تذوب علاقة التبعية المقبولة تقليدياً والمفهومة بين الضوء والبراري. وتصبح العلاقة علاقة هيمنة تامة وتتأبى على الفهم.

من المستحيل التحقق إن كانت الشخصيات الإنسانية في أعمال هوبر اللاحقة خالية من الحياة بشكل مقصود، لكن ثمة أمور قليلة واضحة: أن هوبر في شبابه رسم بورتريهات وأجساد بشرية حقيقية بطريقة مقنعة، وأن «واقعية» هياكله غير البشرية يقينية لا يمكن إنكارها، وأن الفكرة الرئيسية العامة في أعمال هوبر معادية للبشر. ويصبح من الملائم أن الناس يظهرون منزوعة عنهم الحياة تماماً، سواء تم ذلك أو لم يتم بشكل عمدي. فشخصياته البشرية تعرضت للتقزيم والتهديد من جانب المباني التي قاموا بتشييدها، وفيما يتعلق بضوء الشمس، والظل، والغابة فإنهم دائماً مهزومون. إنهم في الأعمال التي ركزنا عليها هنا، ليسوا ضعفاء فحسب بل على وشك الهلاك، وفي بعض الأحيان موجودين على، أو في، أو قرب بيوت على وشك أن تتعرض للإزالة. أحياناً كما في «البنزين»، و«السابعة صباحاً» ينصبّ التركيز على بيوت تتعرض للإعدام عما قريب. ولا تمثل الشمس في «حجرة فارغة» إبادة وشيكة بل إنها العدم، أو حالة قريبة تماماً من العدم الذي يتمنى هوبر تحقيقه – حالة وجود يسيطر عليه تواطؤ التناقضات التي بين الضوء، والشكل، واللاشكل. قام هوبر بإهمال أو إقصاء الكائنات البشرية، وجعل تخلصه منها واضحاً عن طريق التخلص من الأسرّة، والستائر، والصور الموجودة عادة في الدواخل (الأماكن الداخلية) في أعمال هوبر. وكل ما يختاره من أجل الاحتفاظ بالحيوية هو الغابة ومعالجة الرؤية نفسها.

عملية الإبصار هي اعتماد العين على أشعة الضوء، وفي لوحة «شمس في حجرة فارغة» كما

في لوحة أخرى لاحقة، «حجرات عند البحر» (1951)، يجري التبادل على نحو تجريدي عن طريق النوافذ والأبواب (المرئية وغير المرئية). والمتلصص مرة أخرى، وهو مراقب أو مشاهد في حالة تحول صرف للضوء. إننا أكثر مما في أي وقت مضى متطفلون في عالم أجنبي غريب، لكن هذا العالم غير البشري بالمرة هو عالم تتجاوز قواه النافذة إلى حد بعيد عالمنا.

ما هو أكثر وضوحاً عنه في أية لوحة أخرى هو أن صمت الشمس في «حجرة فارغة» هو صمت سلبي وإيجابي معاً. بينما يجرّد هوبر لوحاته من أناسه وأشيائه إلى حد بعيد، نجد أن الإحساس بالصمت يصبح أكثر كثافة. ويجعلنا التبسيط أكثر إدراكاً للصمت ـ للصمت كغياب غير طبيعي. لكن هذا الغياب المضبوط، هذا الفراغ الشديد، هو أيضاً المحتوى الظالم الذي في لوحاته. فليس هناك رسم أفضل يبرز أو يكشف عن «القوة السحرية التي تحول المنفي إلى وجود». إن لوحة «الشمس في حجرة فارغة»، تكتشف لنا ما هو الصمت فعلاً ـ إنه العدم ـ ولذا نعرف لماذا يرعبنا الصمت.

الخاتمـة

على الرغم من أنه ليست هناك فقرة من الفقرات التالية تعبر بشكل مباشر عن أمريكا أو الصمت، إلا أنها قد تلفت انتباهنا إلى القضايا الرئيسية الفلسفية والجمالية التي ساقتني في مثابرة إلى هذه الدراسة للصمت في الفن الأمريكي:

«لدينا الفن حتى لا تهلكنا الحقيقة». (10)

«. . . وجدت نفسها، في اللحظة الأولى، تنظر إلى البورتريه الغامض عبر دموعها. ربما كانت دموعها هي التي جعلته يبدو حينئذ شديد الغرابة وجميلا . . . : وجه امرأة شابة، مرسومة بكل براعة وروعة، حتى مستوى اليدين، ومرتدية على نحو فخم جميل، والوجه تقريباً شاحب اللون، ومع ذلك فهو وسيم في حزنه ومتوّج بكتلة من الشعر الملفوف إلى الوراء عالياً، لابد أنه كان لها شبهاً عائلياً بها، قبل هذا الذبول بفعل مرور الوقت. كانت السيدة موضع الكلام، على كل الأحوال، بشكلها الذي يتمتع بعض الشيء بدقة وإحكام أسلوب مايكل أنجلو، وعينيها اللتين بهما أثر من الأيام الخوالي، وشفتيها الممتلئتين، ورقبتها الطويلة، ومجوهراتها القياسية الفائقة لأمثالها، واللون الأحمر لتطريزها، كانت شخصية عظيمة جداً ـ فقط كان المرح يجانبها والفرحة لا تعرف الطريق إلى وجهها. فقد كانت ميتة، ميتة، ميتة. ميزتها ميلي تماماً بالكلمات التي لا تمت إليها بصلة. «لن أكون أفضل من هذا أبداً». (11)

«نواجه هنا التناقض المذهل لما يسمى واقعية دانتي. إن محاكاة الواقع هو تقليد للتجربة الحسّية للحياة على الأرض ـ من بين الخصائص الأكثر جوهرية لهذه التجربة الحسية ما سيبدو أنه امتلاك لتاريخ، يتغير ويتطور. ومهما كانت درجة الحرية التي قد يتمتع بها الفنان المقلد في عمله، فإنه لن يمكنه حرمان الواقع من هذه الخاصية التي هي نفس جوهر هذا الواقع. لكن سكان عوالم دانتي الثلاثة يعيشون» وجوداً لا يطرأ عليه تغيير«، . . . هناك ما هو أكثر من هذا: من حقيقة أن الحياة الدنيوية قد توقفت فلم يعد بمقدورها التغير أو النمو، في حين أن العواطف والرغبات التي حركتها مازالت مستمرة من دون أدنى تخل عن كونها متحركة وذات فعالية، ونتيجة لذلك، إن جاز التعبير، تكون تركيزاً هائلا. ونشاهد صورة مكثفة لجوهر وجود هؤلاء السكان، ثابتة إلى

الأبد في أبعاد ضخمة، نشاهد هذه الصورة في نقاء واختلاف لم يكن لهما أن يوجدا للحظة واحدة على مدار حياة هؤلاء التي كانت على الأرض». [12]

بدءاً بتعليقي المبكر على «الصمت ـ حكاية رمزية» لإدجار ألان بو ومروراً بكل كتاباتي وحتى أيضاً كلماتي الأخيرة عن لوحة إدوارد هوبر «الشمس في حجرة فارغة»، فقد كان اقتناعي دائماً أن فن الصمت هو فن الكثافة القصوى. إنه الفن الذي يبحث عن الماهيات، ونجد على العكس تماماً، ذلك الفن الذي يقدم تعبيراً عن الضوضاء والفوضى المرتبطة عادة بالواقعية الحديثة، والذي يجب أن يشارك في ويتعاطى ما هو سطحي، وحتى ما هو مضلل. في الفن المتميز لأجي، وإيفانز وهوبر، نجد أن الحياة البشرية نفسها هي شيء سطحي في الغالب. ولهذا فإن الحياة قد تم التخلص منها بوضوح في فقرات أجي الطويلة التي تناولت بالتفصيل الملابس وبيوت المزارعين المستأجرين للأرض، وكذلك السيارات والشوارع والبيوت الخالية من الناس في صور إيفانز الفوتوغرافية، وأيضاً البيوت والمحلات المهجورة في لوحات هوبر.

عندما ذكرت فكرة نيتشه السابقة عن أن الفن يحمينا من «الحقيقة القاتلة»، كنت أقصد الإيحاء بأن «الحقيقة» هي مجموع فوضى الطاقات والأنشطة المشتتة التي تحيط بنا دائماً. وأن الفن الذي يتجه نحو أو يستغرق في الصمت يحقق تحرراً من السرعة غير الموجهة والتي يدركها هنري آدامز على وجه الخصوص على أنها واحدة من أكثر الأوضاع المؤلمة والمزعجة في التاريخ الحديث. الحدث الموجود في كتاب «تعاليم» لهنري آدامز والذي يشتري فيه المؤلف رسماً تخطيطياً (سكتش) من المفترض أنه لرفائيل هو حدث ثانوي يبدو بسيطاً وعادياً في الظاهر لكن له بعد آخر، حيث خلال هذا الحدث يحاول المؤلف، وإن كان بصعوبة ومن دون نجاح أن يتفادى تدمير الزمن الغاشم له. ويعمل فن الصمت على تكثيف وربما المبالغة في اتجاه الكثير من الفن الأدبي والبصري لأن يكون ساكناً وثابتاً. وهذه المبالغة واضحة بشكل خاص في تلك الأعمال الخاصة بأجي، وإيفانز، وهوبر والتي فيها أشياء زائلة وأدواتية عملية مثل الأفرولات، والسيارات، والمحلات قدمت كما لو كانت أيقونات دائمة خالدة. بهذا المعنى تكون المفارقة المتكررة لفن الصمت هي نسخة من المفارقة التقليدية في الرسم الزيتي الذي تتجمد فيه الحياة والذي يقدم ما هو متغير على أنه ثابت. وبالطبع في أمثلة من الواقعية الحديثة التي تحظى باهتمامي، أجد أن المتغير هو غير العضوي وليس العضوي. فالاختلاف بين التفاحة والسيارة الفورد موديل 1930 يشير بحدة إلى الاختلاف بين الفن التقليدي والواقعية الحديثة الخاضعة للدراسة هنا. ومع ذلك فإن سيارة في صورة من صور ووكر إيفانز الفوتوغرافية لها إلى حد كبير نفس نوع القالب الشكلي الكلاسيكي الذي لثمرة كمثرى رسمها سيزان.

في فقرة من «أجنحة الحمامة» تحقق ميلي ثيل بشكل ساحق مستوى خارقاً (ترانسندنتالياً) من التعرف على الذات عبر تأملها لبوتريه برونزينو لامرأة راحلة منذ فترة طويلة، والتي تشبهها جسدياً إلى حد كبير. فالسكون المتقن في اللوحة، «موتها» الفعلي، يعيد إلى ميلي ويجعلها تدرك تلك الصفات الأساسية والخاصة، وإن كانت غامضة وملتبسة، والتي فرضت عليها تحت ضغط الظروف الانفصال عن مرح مجموعة من محبي حفلات الأنس الإنجليز أثناء احتفال في أحد البيوت الريفية. هذا الإنجاز هو في الحقيقة ليس بعيداً عن أعمال أدبية مثل «نهر كبير ذو قلبين» و«موت في العائلة»، والتي فيها ظواهر مادية ساكنة، مثل ضفة النهر أو جثة الأب، تفهم من جانب الشخصيات الروائية على أنها «حقيقة» و«فن» معاً. فالشخصيات في القصص تعطي للأشياء التي تلاحظها نفس الانتباه المدهش الذي أعطته ميلي لبورتريه برونزينو. أيضاً، هناك في كل حالة يحدث تحرر لا إرادي تقريباً من المطالب المعتادة الملحة للتحرك، والتحدث، والصوت العشوائي المتشتت(أقصد، أي صوت)، وبصفة خاصة للاستخدام العارض البسيط للتفكير نفسه كوسيلة من وسائل الاستجابة إزاء أحداث اللحظة الراهنة بصفة مؤقتة. والنتيجة هي تجربة ترانسندنتالية تقريباً. فصور ووكر إيفانز الفوتوغرافية ولوحات إدوارد هوبر لا تقدم تفصيلاً منطقياً فحسب بل وحتمياً أيضاً لتخيل الأشياء أو الموضوعات الصامتة التي تتناولها بالتفصيل الأكيد هذه التجارب الخيالية الحاسمة.

إن تعليق بورباخ على «الكوميديا الإلهية»، على الرغم من أنه يحلل عملاً افتراضاته اللاهوتية ليست لها مكان في الواقعية الحديثة، يوحي بشكل مدهش بنوع من النتائج نلاحظه على وجه الخصوص في أعمال أجي، وإيفانز، وهوبر – التركيب المذهل «للحقيقي» الأكثر وضوحاً ومفهومية مرتبطاً بحالة الأبدية. ومن الواضح أن الواقعية ليس بإمكانها أن تحقق هذا الأثر التجريدي تقريباً من دون مناخ قوي من الصمت، ولا بدون صمت يخترق وعي القارئ والمشاهد بإلحاح شديد جداً ويتغلغل فيه. ويصبح الصمت الجسدي، بمعنى الغياب البسيط للضوضاء والحركة، صمتاً ميتافيزيقياً. في بعض أعمال أدبية مثل، «موت في العائلة»، تصل الشخصيات نفسها إلى هذا الوعي، وفي بعض أعمال فنيّة بصرية مثل، مشاهد الشوارع لإيفانز، يصل المشاهد إلى تحقيق هذا الاستيعاب، حتى عندما قد يدرك أن الموضوع العابر للصور سيستبعد بشكل منطقي أي علاقة بالأبدي. لكن ليس هناك في صور إيفانز للأطفال في «دعونا الآن نمدح الناس مشاهير»، تناقضاً بين الأثر الترانسندنتالي للصورة وثراء الشخصيات الخاضعة للتصوير. إن هؤلاء الأشخاص يحققون في أوضاعهم الساكنة عمداً شيئاً لا يقل «شهرة» عن الخلود. ومن ناحية أخرى، في اللوحات الأخيرة لإدوارد هوبر، تصبح الحجرات والمباني

الفارغة والتي تحت التهديد شديدة الاقتراب من تحقيق خلود العدم. ومع اختلافاتهم الشاسعة ـ في الوسيلة والموقف تجاه موضوعاتهم ـ فإن أجي، وإيفانز، وهوبر، هم من فناني الصمت ذائعي الصيت. وتفانيهم في فهم العالم من خلال الصمت يعطي لفنهم روحانية تقريباً تسمو على الواقعية نفسها.

الهوامش

1- برايان أودوهيرتي، «مجموعات أمريكية: الصوت والأسطورة». (نيويورك، 1973)، ص 47.

2- في هذا الصدد، تقف بورتريهات هوبر العارية على النقيض من تلك التي لديجا، الذي، كما يشير إدوارد سنو، يضع المشاهد على مسافة محترمة من موضوعاته (دراسة فيرمير (بيركلي، 1979)، ص 26). يسحب هوبر المشاهد رغماً عنه، خالقاً فيه إحساساً بالعجز عن وعدم الرغبة في المشاهدة.

3- هنري جيمس، «المشهد الأمريكي» (نيويورك، 1946)، ص 361.

4- انظر لورانس كامبيل، «هوبر، رسام: «نت لن!»، أخبار الفن، 63، (أكتوبر/ تشرين الأول، 1964)، ص 45.

5- إدوارد هوبر، «إدوارد هوبر» (نيويورك، 1948)، ص 1.

6- أنظر، على سبيل المثال، بريان أودوهيرتي، «إرث هوبر في ويتني»، الفن في أمريكا، 59 (سبتمبر ـ أكتوبر، 1971)، ص 72.

7- هوبر، «إدوارد هوبر»، ص 1.

8- أنظر جيل ليفين، «إدوارد هوبر: الفن والفنان» (نيويورك، 1980) ص، 58. هذه الطبعة كان لا بد منها لدراستي.

9- الساعة والوقت الذي تعلن عنه، تمام السابعة، يعطيان اللوحة حالة من الإلحاح ميلودرامية مثيرة بشكل واضح، إنهما يجعلان من المستحيل تجاهل التوتر الذي في الصورة والناشئ عن التماس بين ما هو هش مكشوف وما هو حصين منيع. في كثير من أعماله نجد أن هوبر ليس حذراً فقط فيما يتعلق بالإشارة إلى الفترات الزمنية على مدار اليوم وفصول السنة التي يمكن رصد مواقفه فيها (عناوينه غالباً ما تحدد هذا)، بل إنه أيضاً يفضل تلك الأوقات، مثل الفجر والغسق، عندما يكون النشاط البشري في أقل ظهور له، أو ـ في ضوء المواقف الدرامية في اللوحات ـ أقل تهديداً. ولهذا فإن المباني ترى غالباً في لوحات «البنزين»، و«أغسطس في مدينة»، و«السابعة صباحاً»، بدون حماية. قد يكون من المغري، خصوصاً في حالة لوحة «السابعة صباحاً» اعتبار أن الوقت هو الموضوع الرئيسي للوحة. وبالتأكيد الوقت ـ إلى جانب ارتباطاته الوثيقة بالتقدم، والزوال السريع، والخراب، والموت ـ في تحالف وثيق مع قوى الطبيعة المتجسدة في الغابة، بالضبط مثل المبنى الهش الذي هو في الحقيقة قصير الأجل أكثر من كونه بناء دائماً، كما كان معتزماً له أن يكون. لكن هذا النوع من تأويل أو تفسير الرسم، على الرغم من الاتساق والانسجام مع الموقف الدرامي الذي يقدمه، غير ضروري ومفيد جداً. ونوع العدمية الواضح في لوحات هوبر الأكثر غموضاً ورعباً يتحدى التعريف الأخلاقي والعقلاني.

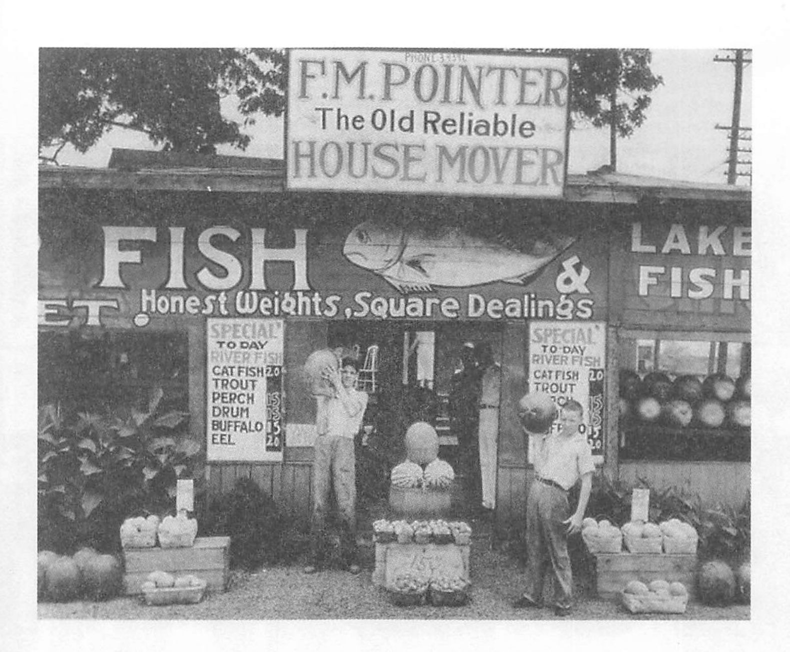
10- فردريك نيتشه، «إرادة القوة» (لندن، 1910)، 279 ـ الجزء 15 من طبعة أوسكار ليفي، الأعمال الكاملة لفردريك نيتشه، في 18جزءاً، ترجمة؛ أيه؛ إم؛ لدوفيسي.

11- هنري جيمس، «أجنحة الحمامة» (نيويورك، 1909)، ص 220-221، المجلد التاسع عشر من روايات وقصص هنري جيمس، الإصدار رقم 24.

فهرس الصور المصاحبة

23. الصباح في إحدى المدن، 1944
24. شمس الصباح ، 1952
25. المساء في كيب كود، 1939
26. البنزين، 1940
27. أغسطس في المدينة، 1945
28. السابعة صباحاً ، 1948
29. ضوء الشمس في الطابق الثاني، 1960
30. الشمس في حجرة فارغة ، 1963

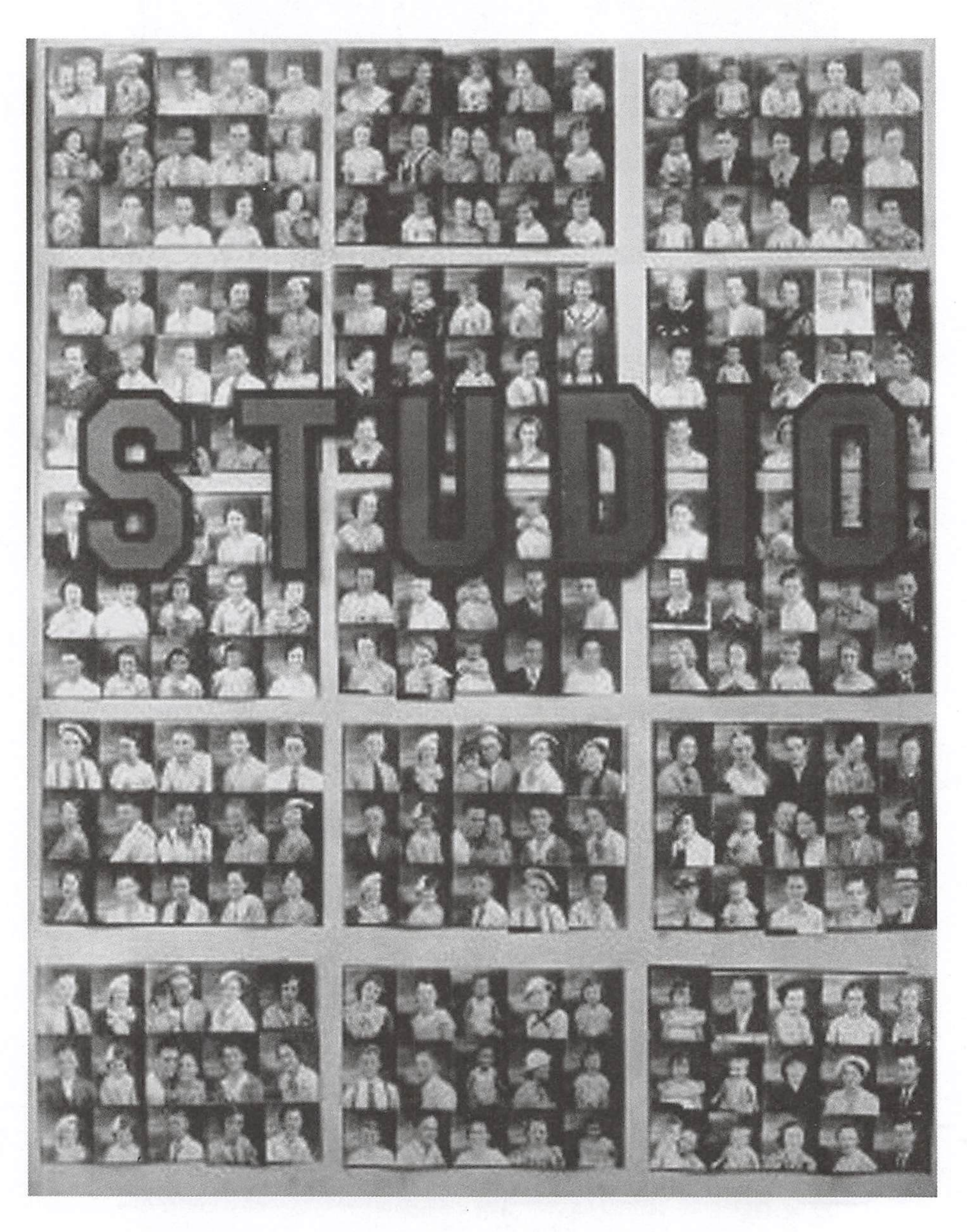
ملحق
الصور واللوحات



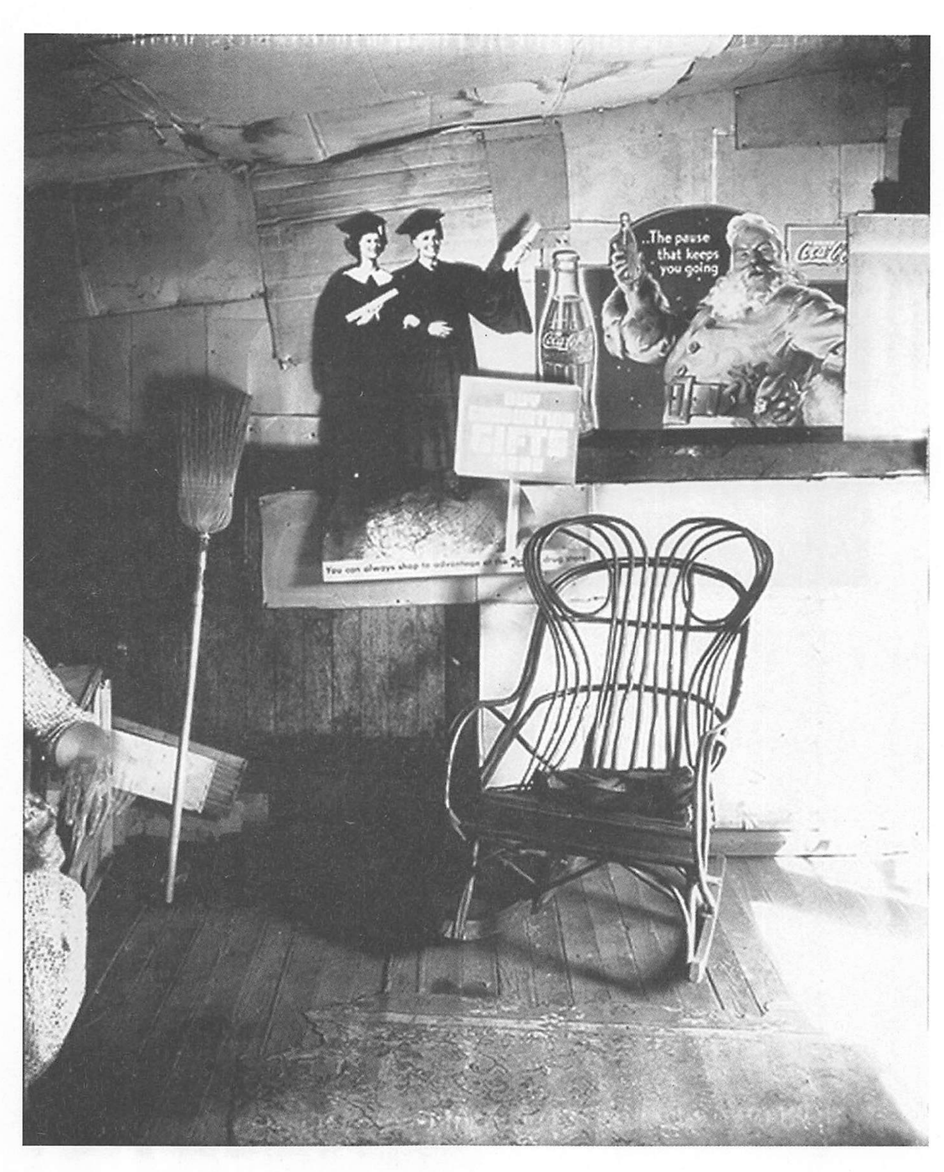
1. متجر على جانب الطريق بالقرب من بيرمنجهام ، 1936



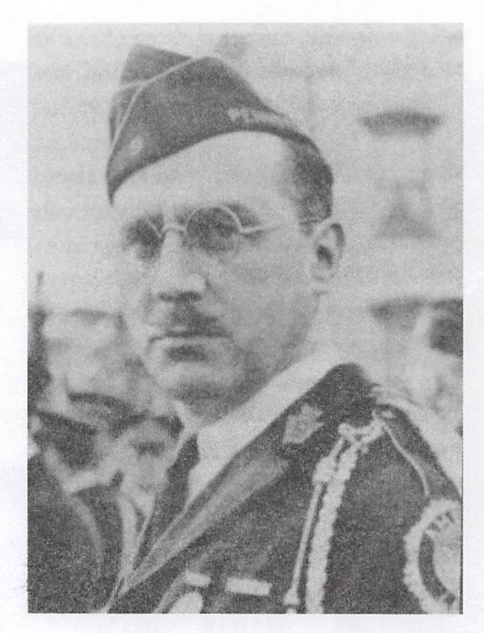
2. الشارع الجنوبي ، نيويورك ، 1932



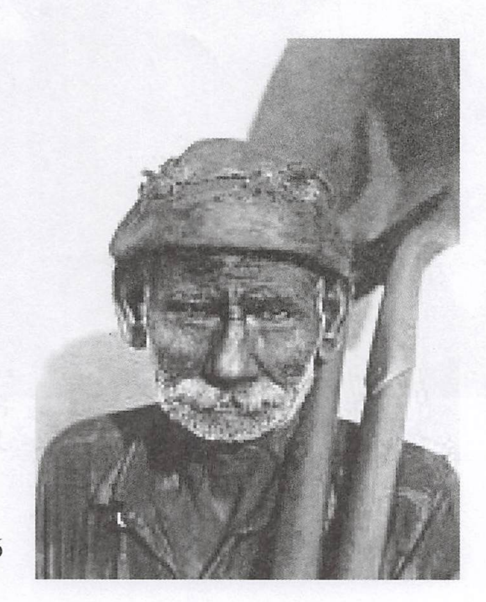
3. معرض الصور الصغيرة الرخيصة ، ساڤانا ، 1936



4. جزء داخلي ، منزل عامل فحم ويست ڤيرجينيا



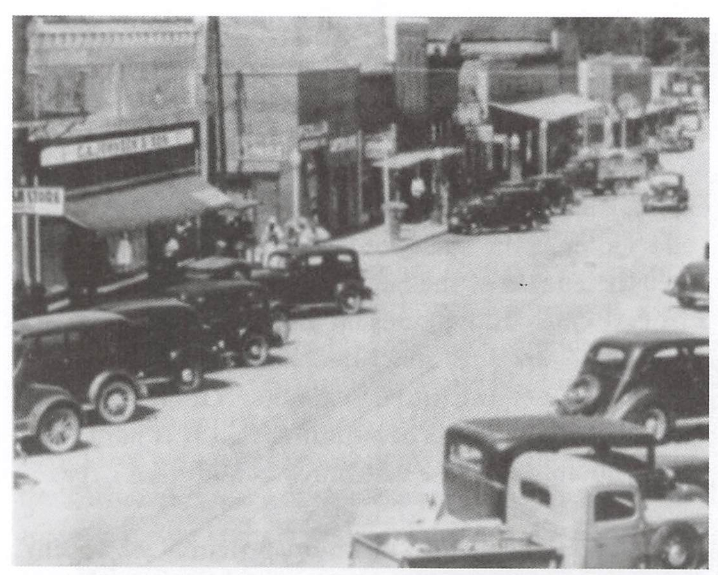
5. محارب أمريكي قديم ، 1936



6. عامل رصيف الفحم ، 1932



7. بوستر غناء هزلي على أنغام الجيتار



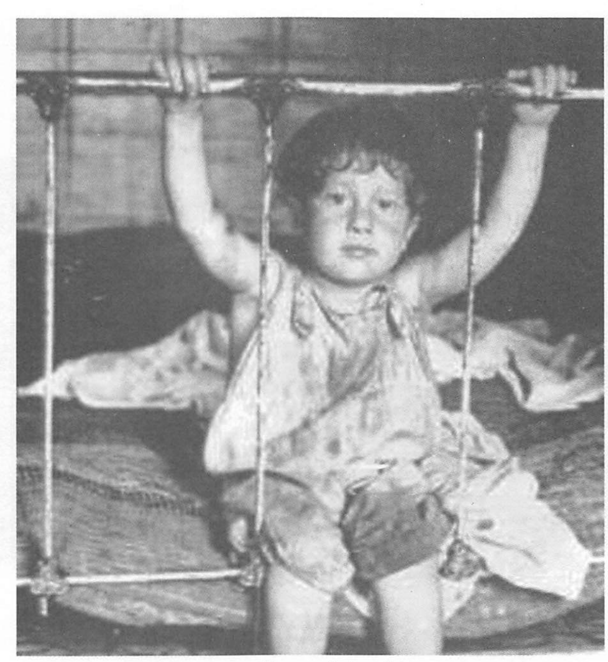
8. الشارع الرئيسي في مركز المقاطعة ، ألاباما ، 1936



9. الشارع الرئيسي في مدينة
ساراتوجا سبرينجز - نيويورك ، 1931



10. شارع ومقبرة في بيت لحم ، بنسلڤانيا ، 1936



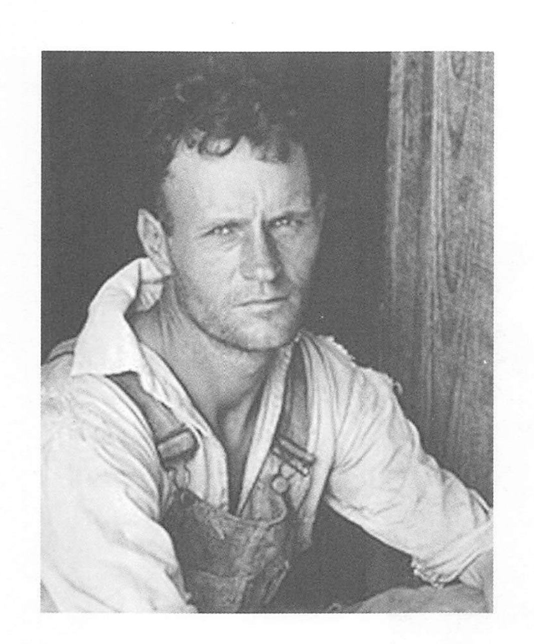
11. طفل في السرير



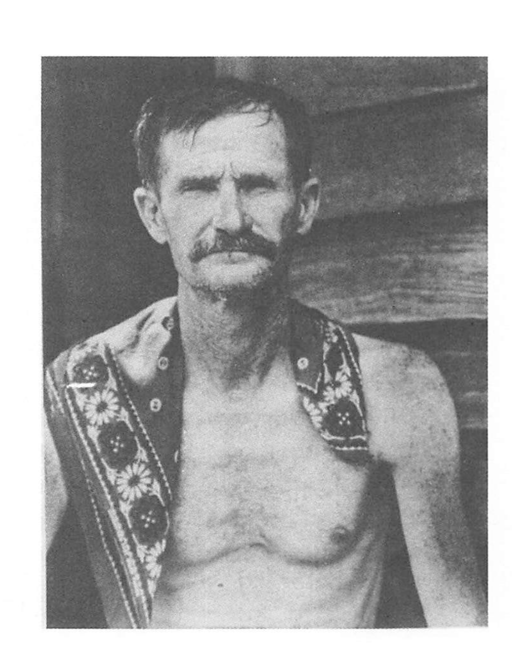
12. ترتيب أوضاع العائلة للتصوير



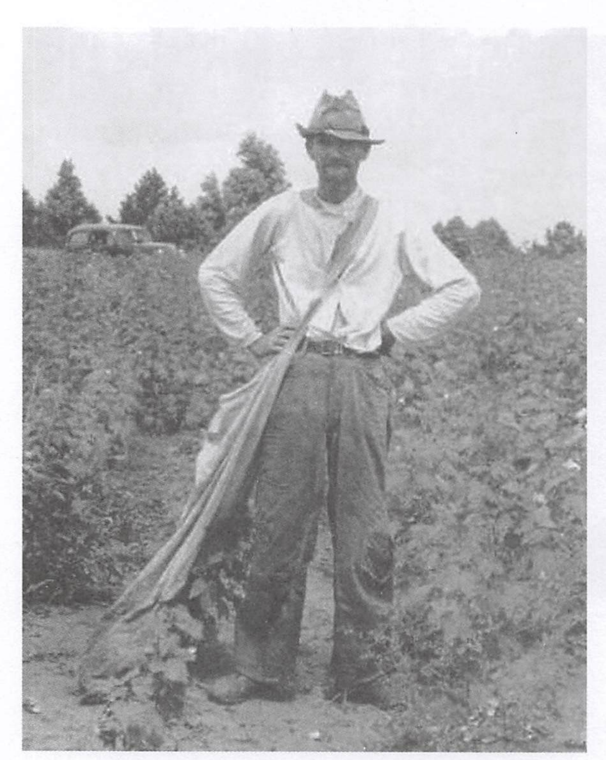
13. مطبخ



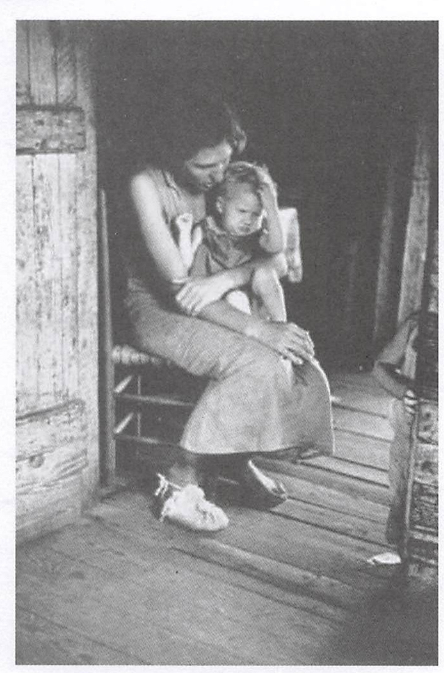
14. الأب الأول



15. الأب الثاني



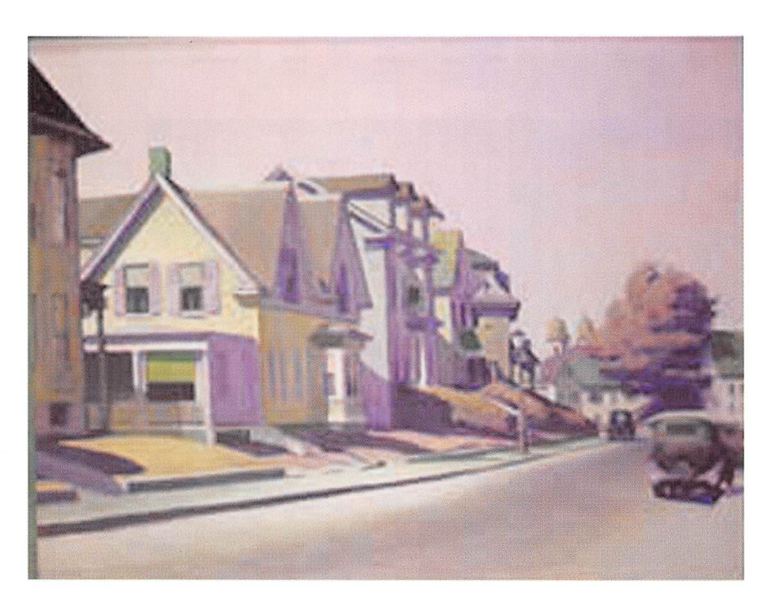
16. رجل وكيس جمع القطن



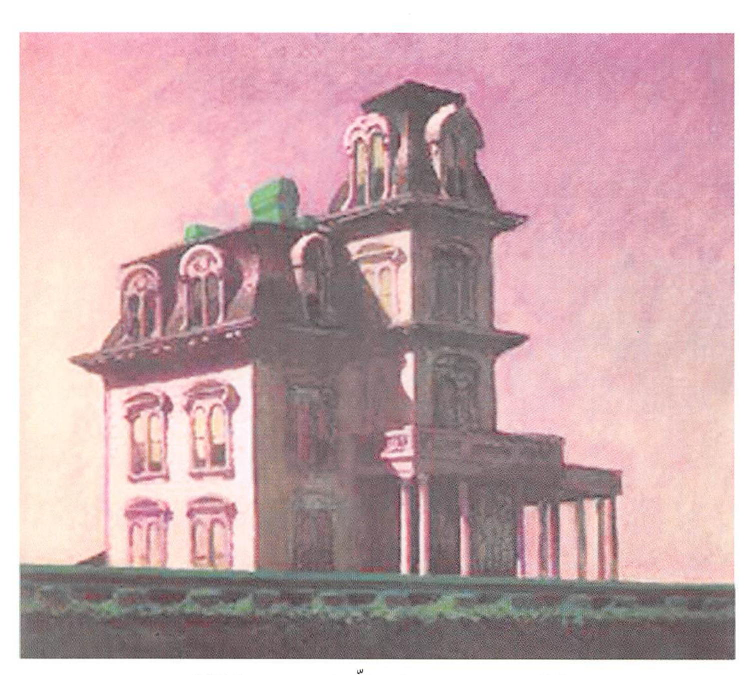
17. إمرأة مع طفل



18. ولد مع كلب



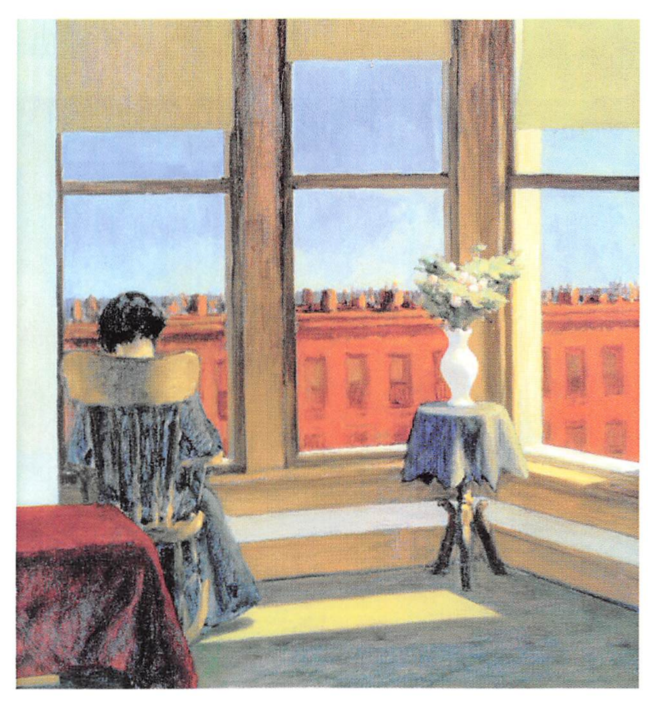
19. الشمس في شارع بروسبكت ، 1934



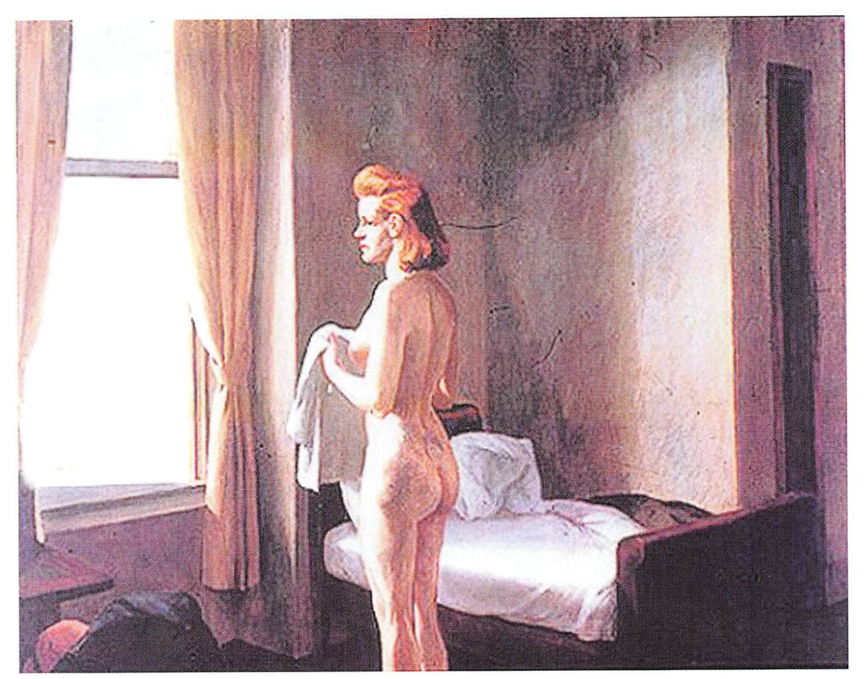
20. منزل بجوار السكّة الحديد ، 1925



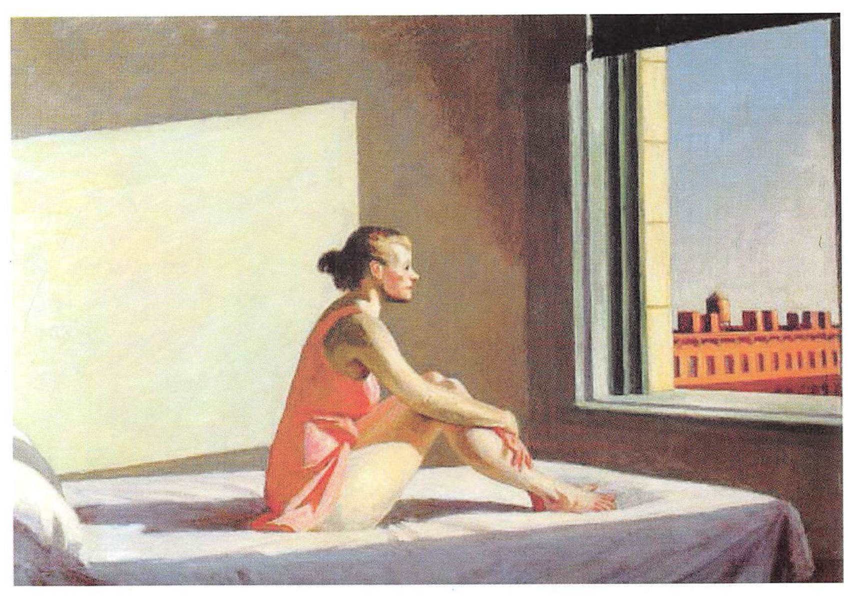
21. بنايات سكنية ، 1923



22. حجرة في بروكلين ، 1932



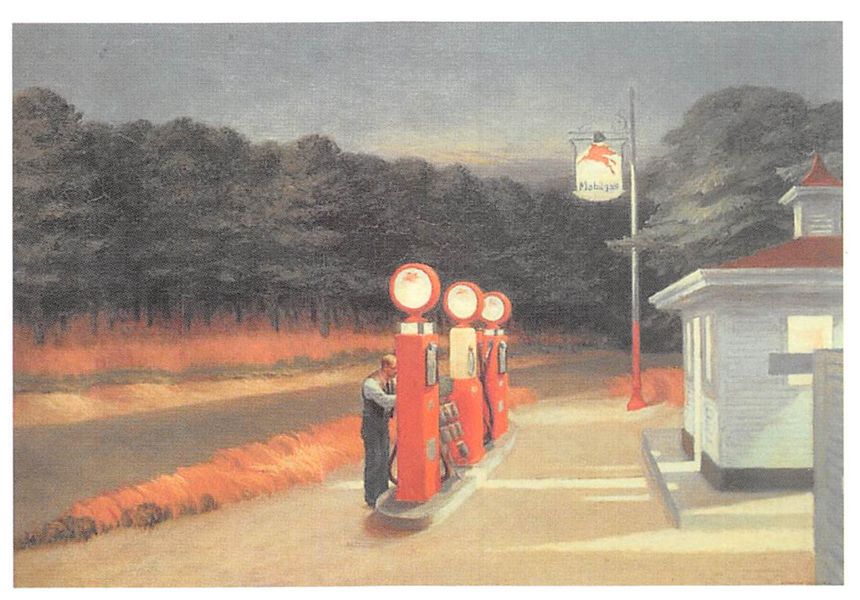
23. الصباح في إحدى المدن ، 1944



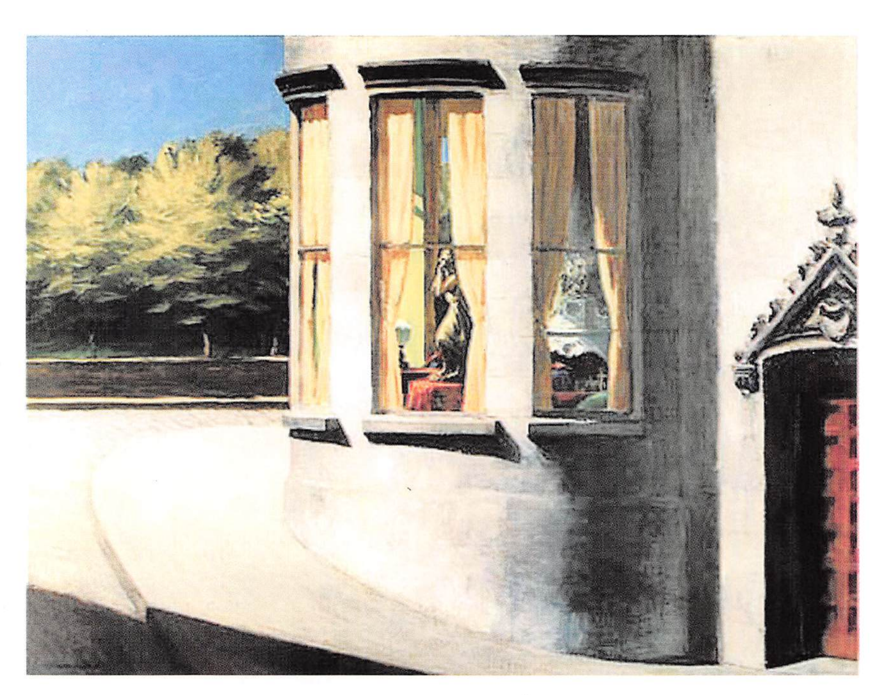
24. شمس الصباح ، 1952



25. المساء في كيب كود ، 1939



26. البنزين ، 1940



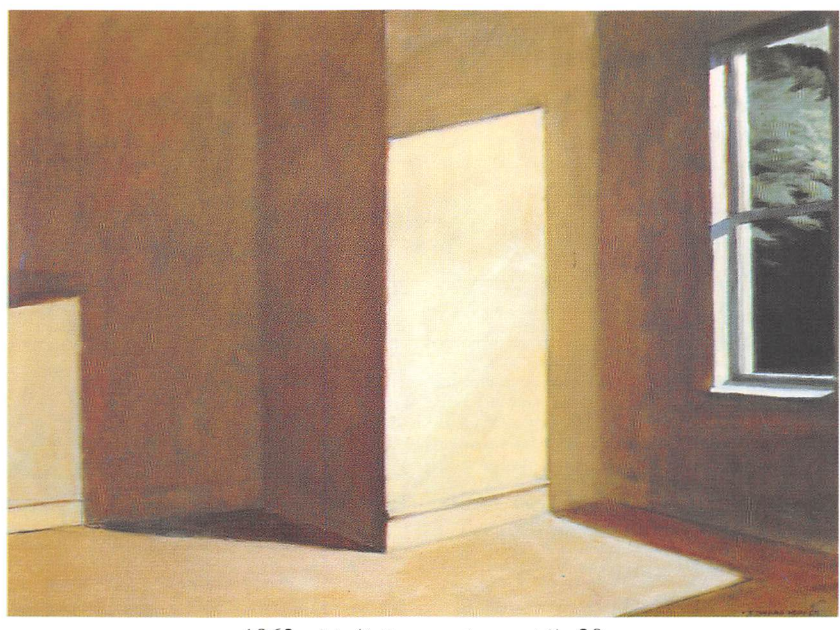
27. آب / أغسطس في المدينة ، 1945



28. السابعة صباحاً ، 1948



29. ضوء الشمس في الطابق الثاني ، 1960



30. الشمس في حجرة فارغة ، 1963